أساليب أداء الممثل المسرحي

الأستاذ الدكتور
محمد فضيل شناوة



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

أساليب أداء الممثل المسرحي

أساليب أداء الممثل المسرحي

الأستاذ الدكتور

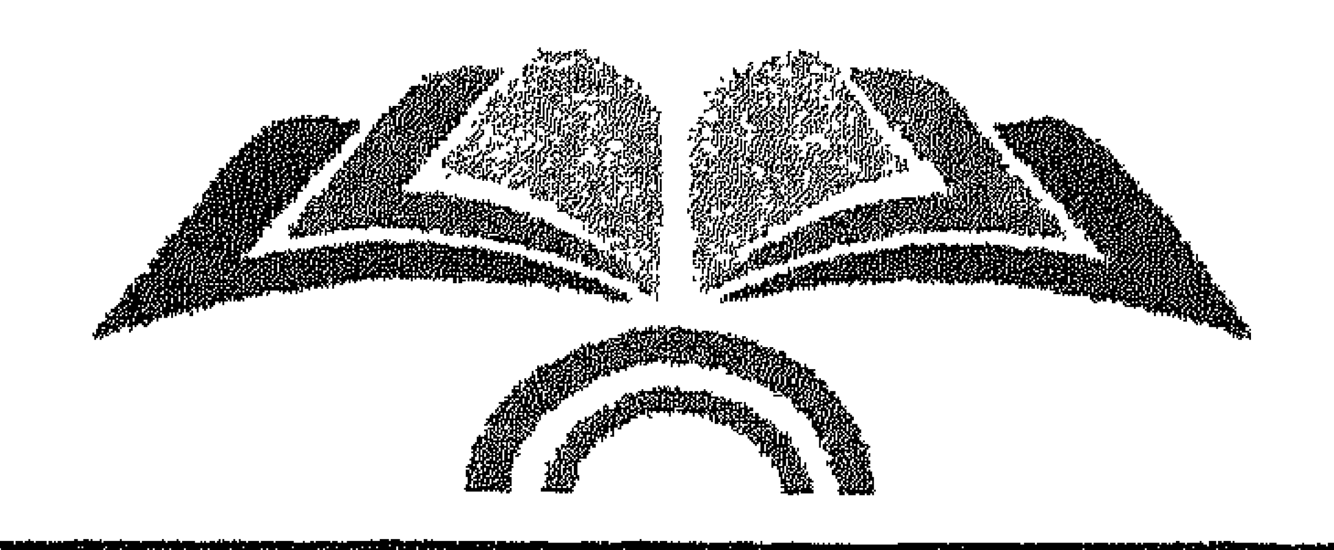
محمد فضيل شناوة

الطبعة الأولى

2016م - 1437هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان



الرضوان
للنشر والتوزيع
رقم التصنيف: 792.028
اساليب اداء الممثل المسرحي
ا.د.محمد فضل شناوة
الواصفات: المسرح /التمثيل//

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2015/7/3280)

ردمك ISBN 978-9957-76-450-0

المملكة الأردنية الهاشمية
عمان – الأردن – العبدلي – شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية – مجمع الرضوان التجاري – رقم 118
هاتف 4611169 6 962+ هاتف 4616436 6 962+ فاكس 4616435 6 962+
ص ب 926141 عمان 11190 الأردن
E-mail: info@daralredwan.com
www.redwanpublisher.com

الإهداء

إلى . . . نبع المحبة وأركان السعادة

زوجتي

إلى . . . زهور المستقبل .. أطفالي

مصطفى

فرقان

أهدي هذا الكتاب

المحتويات

تقديم

هدف

الكتاب إلى إلقاء حزمة من الضوء على أدبيات التمثيل المسرحي، بوصفها تيارات منهجية متعابرة صرفة، تنبع من الوقائع والمتغيرات الفكرية والاجتماعية والجمالية، فضلا عن دورها كقراءات لنظريات في الفنون المسرحية، تظهر أداءات بصورتها النمطية غالبا، وقد فرضت سلطتها المعرفية على البحوث والدراسات، حيث تبنى منظريها مقتضيات الخطاب العلمي في تقديم أنظمة الأداء المسرحي، والتي ساهمت وبشكل فعال في دراسة أوجه التحولات الفكرية والفلسفية والجمالية للظاهرة المسرحية العامة وتحليلها، والتي جسدت تماسكها النظري الداخلي.

ومن نافلة القول وعلى مستوى آخر، إن نظريات أساليب التمثيل وعبر تنوع الأداءات والخطابات فيها، وعلى الرغم من تعدد أطياف ألوانه، قد حقق مبدأ نشوء علوم جديدة، وعلى نحو متوازي للدرس المسرحي، وقد أخذ هذا الدرس يتعامل مع تلك الإتجاهات والأساليب ليس كظاهرة في التاريخ فقط، والتي وردت من خلال النصوص القديمة، وإنما هي صنيعة تركيبية ذات دلالات ووفق خصوصية تجلت فيها المشهدية الآنية التي تشد التاريخ إليها وتجاوره من جهة وتتجاوزه من جهة أخرى في الزمان والمكان.

إلا أن ما تحقق في هذا المجال ليس وليد زمن حاضر محدد، بل أنه محصلة لمسار تجريبي طويل أتسم بمستوى من الاحكام المعيارية وتعبئة للطاقات الفكرية المتولدة، والتي تبشر بواقع فني حضاري وجمالي، تكون فيه السلطة الراكزة للاداثيات في التمثيل والتقديم.

لقد حاول المؤلف جاهدا تنشيط المعاني لتحقيق الوصلة العلمية مع القارىء، من خلال طرحه فرضيات والتحقق منها في أثناء التحليل، والوقوف عند النظريات التوليدية لمدارس الفنون الادائية المسرحية، كي يعطي لأصحاب الاختصاص فسحة حضارية والوقوف عند تجليات تلك الإتجاهات والأساليب، بغية إستقراء المعاني.

تمعن المؤلف بتحليل الشكل واعتمده أداة للولوج إلى أعماق التجربة المسرحية، التجربة الإنسانية وقد أشبعها بحثا وتنقيبا، من أجل أن يرتقي بذائقة القارىء بفائدة كريمة ولذة جمالية، تبقى راكزة في الذاكرة الفنية والاكاديمية.

الأستاذ الدكتور

عقيل جعفر مسلم

تمهيد:

مما لا ريب فيه، إن العرض المسرحي هو نتاج فني جماعي، يقوم به أفراد كل ضمن تخصصه الفني، من مؤلف ومخرج وممثل ومصممي تقنيات العرض ومنفذيها، فضلا عن المشاهدين. ويعد أداء الممثل أحد العناصر الأساسية المشكّلة لكل عرض مسرحي، لأنه يحول النص المسرحي المكتوب إلى فن نابض بالحياة، متحرك له مكوناته وأوضاعه وقياساته، بوساطة أدواته الجسدية والصوتية، إذ غالبا ما يكتب النص المسرحي لأجل التمثيل وعرضه على المشاهدين، فالمسرحية "بوصفها شكلا أدبيا هي ترتيب لكلمات موضوعة من أجل الأداء التمثيلي، المنطوق بوساطة جماعة من الممثلين"[1]. ومن خلال هذا الأداء الذي يقوم به الممثل، يفرز المضمون الفكري لمنطق المسرحية الكائن في سطور المؤلف وكلماته وترجمتها وتحويلها إلى حركة وحياة على المسرح، فضلا عن نقل أفكاره بصدق وأمانة إلى المشاهد عبر المخرج ورؤيته المسرحية المضافة، معتمدا في هذا الأداء على أدواته الخاصة من صوت موحٍ وحركة الجسد وتعبيراته، متفاعلا ومؤثرا ومتأثرا مع عناصر العرض المسرحي الأخرى.

فالممثل "بالنسبة للنص المسرحي، هو الأداة الآدمية التي تجسم معانيه وتكشف أغراضه، جملة وتفصيلا، وتسير بهذا النص حتى تدق أذان المستمعين وينفذ إلى سرائرهم في نبر صوتي معبر، وفي إيماءة مفصحة وإشارة مقدرة"[2].

الممثل كائن اجتماعي، وهو الأداة الحية والمتحركة لمجوعة من الأدوات والعلامات المسرحية الأخرى، لأنه عنصرا فعالا وكتلة مؤثرة وخالقة ومتجددة، لتطوره وتنوعه في وحدة المكان المسرحي. ومهما أتى الممثل من موهبة وتقنية في فن

---

1. محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، المسرحية بين النظرية والتطبيق، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، 1966)، ص83.

2. زكي طليمات، فن الممثل العربي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971)، ص9.

الأداء، لابد من تعزيزه عن طريق الدراسة لكي يكون صادقاً ومؤثرا وقريبا من الشخصية التي يؤديها، فالموهبة والقدرات والتجارب الذاتية تبقى عاجزة في عملية الخلق والإبداع الفني، ومهما كان الأداء قائما على العفوية والتلقائية في أسلوب التقديم، إذ لابد له "أن يكون منظرا تنظيرا جيدا. وأن يكون صادر عن ثقافة وعن وعي"[1]. ذلك لكي يفهم الممثل ويلم بطرائق أداء الممثل المختلفة وفقا للأساليب والاتجاهات الإخراجية وصولا إلى الإبداع والصدق، إلا أنه في الوقت نفسه كانت هذه الدراسة وهذا التنظير قد جاء متأخرا نسبيا إذا ما قيس بنشأة المسرح، حتى أن "معاهد التمثيل ونظرياته لم تدرس بشكل علمي إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين"[2].

لعل توافق الممثل مع ذاته وانسجامه في العمل المسرحي، يساعد على تحفيز إمكانياته الإبداعية الكامنة (الموهبة) والتي يمكن أن تتحول عن طريق القراءات المعرفية المتعددة إلى منجز إبداعي ومعرفي يتجسد في الإبداع والخلق الفني، إذ يتوقف "نجاح الممثل في بث الحياة في الشخصية التي يمثلها على مناهج المعالجة التي يتبعها في بناء الشخصية"[3]. ويمكن تعزيزه أيضا باطلاع الممثل ودراساته العلمية للمناهج الفنية والأساليب الإخراجية، بوصفها وسائل إجرائية من الممكن أن تزيد من فاعلية أدائه وصدق إبداعه، لاسيما أن الدراسات العلمية الأكاديمية في مجال أداء الممثل قد أخذت بالتصاعد تماشيا مع ظهور شخصية المخرج كاختصاص في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وظهور استوديوهات التمثيل وتشكيل الفرق المسرحية، فضلا عن ظهور الاتجاهات المسرحية كالواقعية والرمزية والتعبيرية والملحمية واللامعقول والتسجيلية

1 . الفريد فرج ، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، (القاهرة: دار الهلال، 1966)، ص25.

2 . أسعد عبد الرزاق وعوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، (بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980)، ص6.

3 . هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، ت: أمين سلامة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1961)، ص219.

وغيرها، والتي أخذ روادها وضع الأسس المنهجية لها. ونتيجة تبلور وظهور التيارات السياسية والثقافية والفكرية والفلسفية ونظريات علم الاجتماع وعلم النفس، والتي أخذت على عاتقها دراسة الإنسان، بوصفه كائنا حيا يعيش في محيط يؤثر به ويتأثر، والغوص في أعماقه والوقوف على مجهولاته وتوضيحها وإزالة اللبس عنها، الأمر الذي أفاد منه أصحاب الأساليب الإخراجية المسرحية ووظفوه في أطروحاتهم، فضلا عما رافق ذلك من أحداث قلبت موازين الحياة والنظرة إلى الكون والوجود، لاسيما الحربين العالميتين، مما أثر ذلك بصورة أو بأخرى على مستوى التأليف المسرحي والعرض. كل هذا أدى إلى تنوع في طرائق أداء الممثل على خشبة المسرح، والذي بات على الممثل وهو يؤدي دوره أن يدرس خصائص الأداء في هذه الأساليب الإخراجية، ويلم بها وأن يستطيع الفصل بينهما، لكي يتمكن من دوره وشخصيته ويكون مقنعا صادقا ومؤثرا ومبدعا أمام المشاهد. ولكي لا يخلط في أدائه أنواعا مختلفة من الخصائص الأدائية للشخصية، من ثم يكون سلبيا في العرض المسرحي، ويفقد بذلك التجسيد والخلق والإبداع والجمال أثناء الأداء.

يعد المسرح شكلا من أشكال الفكر الاجتماعي والثقافي والجمالي، لكونه يضم أنشطة إنسانية قائمة على أساس الخبرة والتجربة. فالمسرح ومنذ نشأته إلى اليوم بات وسيلة اتصال مهمة مع المشاهد وفق ما يقدمه من معرفة وأفكار وثقافات تعكس إفرازات كل عصر وكل بيئة، فهو يقدم صورا للواقع المعاش معتمدا في وسائله الاتصالية المهمة على الممثل، الذي يعد على حد قول أفلاطون: "الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط المؤلف والمتفرج"[1]. ذلك عن طريق أدواته الجسدية والصوتية، فهو قادر على تحمل هذه المسؤولية بصدق وأمانة، لأنه أبن المرحلة التي يعيشها فهو يؤثر بها ويتأثر. ومن هنا فأن مجمل أداء الممثل لا ينفلت من هذه العلاقة الإنسانية، إذ

1 . محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، المسرحية بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص118.

يطرح قضايا مثيرة وملحة وأن تعددت الصور التي يتخذها في سبيل توصيلها. فالعلاقة الجدلية قائمة ما بين الممثل بأدواته وتقنياته والمشاهد بأدواته أيضا. هناك أخذ وعطاء وتفاعل مستمر. لذا ينبغي على الممثل أن يتمكن من أدواته تفصيليا، فضلا عن معرفته لخصائص أدائه التمثيلي، لكي يكون مهيئا تماما لدوره. وفي الوقت نفسه يكون المشاهد مهيئا لدوره أيضا، لكي تتحقق حالة التواصل بينهما ودفع هدف المسرح وعدم تجميده، ومن ثم توصيل أفكاره والتي يروم الممثل القيام بها عبر أدائه. ويحدث العكس إذا ما جهل هذا الممثل لأدواته الفنية والتقنية، وجهل أيضا خصائص أدائه التمثيلي، إذ تنقطع الحالة التواصلية بينه وبين المشاهد، وتفقد وسائل التعبير لديه فاعليتها وقيمتها الفنية والتقنية، ومن ثم تعطيل هدف المسرح وأفكاره.

الفصل الأول
أداء الممثل المسرحي وتنظيراته عبر العصور

الفصل الأول

أداء الممثل المسرحي وتنظيراته عبر العصور

1. ملامح الأداء لدى الإنسان البدائي.

لقد عرفت الشعوب القديمة فن المسرح، إلا أنها عرفت التشخيص منه وليس فن التمثيل، ولأن الإنسان لم يكن بعد مدركا للعقل والمنطق، فحياته قد تدرجت في عدة مراحل على الصعيدين الديني والدنيوي وعلى مستوى الحياتي والبيئي. ولكونه كائنا اجتماعيا رأى العالم الذي يعيش فيه مسرحا للصراع بين قوى يجهل كنهها وظواهر طبيعية لا يعرف أسبابها، لأن عقله لم يكن مهيئا بعد لتفسير هذه الظواهر، بل كانت الغرائز الفطرية والمكتسبة هي الباعث أو الدافع للسلوك لكي يؤمن سير حياته وبقائها. من ذلك ظهرت تعبيرات وعلامات متبعة بسلوك حركي بوساطة اليدين والوجه، بحيث أضحت هذه التعبيرات وما يمكن أن تحمله من دلالات، لتعبر عن الخوف أو الألم أو الفرح، وحملت في الوقت نفسه أنماطا أدائية لا تخرج عن نطاق الفعل المسرحي[1].

أهم نشاط كان يقوم به الإنسان البدائي هو الصيد، لكي يؤمن قوته اليومي وتأمين استمرارية الحياة والبقاء. وحتى يضمن نجاح نشاطه هذا، لجأ إلى طريقة التقليد ومحاكاة الحيوان الذي ينوي اصطياده، متخذا شكله الخارجي وتقليد حركاته وصوته. فانحصرت علاقة التقليد والمحاكاة في حلقة صغيرة تمثلت بين الإنسان (الصياد) المحاكي و(الحيوان) المحاكى.

[1] . ريكان إبراهيم، رؤية نفسية للفن، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997)، ص58.

تعددت المحاكاة بتنوع الحالات التي يحاكيها الإنسان، فهي تبدو غريزية أو فطرية مرتبطة بصورة أو بأخرى بحياته الاجتماعية والدينية. وهي عند أرسطو محاكاة فطرية يرثها "الإنسان منذ طفولته ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في إنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى"[1]. ومن الممكن هنا عد هذه الطقسية البسيطة (التقليد والمحاكاة)، هي النواة أو البذرة الأولى لنشوء فكرة التمثيل والذي قام بأدائه الإنسان البدائي، وأنها شملت بالإضافة إلى التمثيل فنون أخرى، بوصفها تعكس الحياة وتحتوي مضمونا دراميا، يعمل القائم بإبرازه داخل إطار أو شكل يراه مناسبا لتلك العملية[2].

عندما تقدم الإنسان البدائي منطقيا ونما تفكيره، بحث عن الاستقرار والأمن مما أضطره إلى العيش بشكل جماعات، وعندما أستقر بدأ يلاحظ ظواهر الطبيعة ويتأملها من أمطار وبرق وبراكين وزلازل والتي كانت تحدث أمامه، ومن جراء هذا التأمل أثيرت في ذهنه تساؤلات كثيرة حول كنهه هذه الظواهر. ولكي تهدأ نفسه ويزيل مخاوفه أجاب عن تلك الأسئلة عن طريق ابتداعه "أنواعا عديدة من العبادات الإلهية خرافية بما تصور لتلك الآلهة التي اختلقها خياله من بطش وسيطرة"[3]. ولكي يجسد تلك الآلهة، أوجد فكرة (الطوطم) فقام بعبادته والتضرع إليه في المعبد الذي أقامه له، وهذه العبادة كانت مصحوبة بالحركات والرقصات والإشارات والهمهمات والأصوات والصراخ، ليمنح نفسه الهدوء والاطمئنان، فأخذه رمزا للمخلّص ولو بشيء رمزي حتى يقوي ضعفه، وبدأ يمثل القوة القدرية والذي هو أحد أطراف الصراع في التصور الدرامي بين الإلهي والشيطاني. وفي خضم هذه الطبيعة المخيفة له،

---

1 . أرسطو، فن الشعر، تت: إبراهيم حمادة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982)، ص79.

2 . كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، (ليبيا، تونس: الدار العربية للكتاب، 1978)، ص253.

3 . أحمد حسن الرحيم، الفلسفة في التربية والحياة، (النجف: مطبعة الآداب، 1977)، ص16.

آمن بوجود إله خالق، لتتمظهر المقدسات التي من شأنها تحقيق نوع من الحماية النفسية ومتنفسا لتحقيق الرغبات بوساطة الدعاء والصلاة. متخذا أسلوبا طقسيا دينيا مكونا بذرة أخرى أو ملمحا لصورة أداء تمثيلي قام به هذا الإنسان البدائي، فهو يسجد ويركع ويرفع يديه (حركة مسرحية) ويتمتم ويصدر صوتا (حوار)، فمعالم المسرح فيه متوفرة من مكان وحوار وحركة، فضلا عن توفر الجو النفسي الذي تولده هذه الطقسية المتمثل بالخوف والخشوع.

لقد شاعت في عدة شعوب، ممارسات "سحرية طوطمية وشعائر دينية، أختلط فيها الرقص والغناء والتمتمات العديدة والمتنوعة"[1]. هذه الممارسات والنشاطات التعبيرية ذات الطقس الديني والتي مارسها الإنسان البدائي، تنم بشكل أو بآخر عن ملامح ونشاطات شبه تمثيلية يتخللها أداء تمثيلي، فضلا عن كون الدافع من هذا الأداء من طقوس دينية سحرية وطقوس الصيد والتقليد والمحاكاة، ما هو إلا "بث الرغبات الدفينة في النفس"[2]. فهي وسائل للتعبير عن الحاجات والغرائز والدوافع الداخلية، لأن هم الإنسان الأول "طبيعته ومشكلاته، قيمه ومصيره، لأن الإنسان لا يفلح نهائيا في جعل نفسه موضوعا علميا لنفسه. وحاجته للسمو على فوضى التجارب والحقائق المتناقضة التي تؤدي به إلى البحث عن فرضية ميتافيزيقية قد توضح له مشاكله الملحة"[3]. هذه الفرضيات أخذت أشكالا وصورا عديدة، بالإضافة إلى الممارسات الطقسية والعبادات والصلوات الدينية، فالرغبات أضحت الموجه لتسيير حاجاته وقضائها، وفي الوقت نفسه لم يستطع تحقيقها لمجرد التفكير فيها، لذا لجأ هذا

[1]. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1988)، ص13.

[2]. محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، (الإسكندرية: منشأة المعارف الفنية للطباعة والنشر، د. ت)، ص3.

[3]. ه. فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، ص14.

الإنسان، إلى " الحركة والمحاكاة. وسرعان ما تعلم أن يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الصامت ومن هنا نشأت الطقوس والشعائر التي كان يقيمها لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته والتي في يدها تحقيق هذه الرغبات "[1].

يعد الرقص، من " أقدم الوسائل التي كان الناس ينفّسون بها عن انفعالاتهم، ومن ثمة كانت الخطوة الأولى نحو الفنون "[2]. لأن الروح تسمو وتتحرر من الجسد وتجره لتنطلق إلى عالم غير مادي للوصول إلى حالة من النشوة والرقي والسمو. ويعد الرقص أيضا، أول " مظهر ديني، وتعتبره الأساطير عند اليونان والآسيويين القدماء رمزا للخلق والإبداع، فأن نشوة الحياة بوساطة الرقص التوقيعي تولد حياة لا تفنى "[3]. فالإنسان يرقص بدافع الغريزة أو الحاجة أو دافع داخلي مجسد في شكل موضوعي، والرقص أيضا ذو طابع ديني، فالإنسان " يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة. ولم تكن هذه الحركات شيئا مسرحيا مؤثرا أو شيئا تمثيليا، إلا أن حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة المسرحية وبذرة المسرح "[4]. ولابد لهذا الرقص وهذه الحركات المرسومة بخطة أن يكون معبر عن فعل، إذا أريد به أن يكون نواة للمسرحية أو المسرح أو الاقتراب منهما حقا، وليس مجرد رقص أو حركات صادرة من الحاجة أو الرغبة بحد ذاتها، ولابد من حمله ذلك الفعل المعبر عنه بالرقص والحركات بعقدة وليس مجرد فعل حركة جسد وحسب.

---

[1]. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت)، ص7.

[2]. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ت: دريني خشبة، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1983)، ص11.

[3]. ر. بينار، تاريخ المسرح، ت: أحمد كمال يونس، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1963)، ص6.

[4]. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص11.

وجد الإنسان نفسه بعد ذلك يجمع بين الرقص والتعبير بالفعل الإيمائي، شارحا تلك العقدة أو الحدث، متخطيا زمنه الحالي ومعبرا عن الزمن الذي تجري فيه تلك الحادثة أو الفعل أو النشاط بغض النظر عن نوعه، فضلا عن تجسيد الشخصية والذي لا يبتعد عن مظاهر المحاكاة في تلك الممارسات التمثيلية، إذ "يتطوع أحد أفراد القبيلة وانفراده بمسافة عن المجموع ليسرد إيمائيا حدثا من أحداث مغامراته مع (الحيوان) أو مع (الطبيعة)"[1]. من ذلك بات التمثيل الإيمائي أو التمثيل بالإشارات الناجم عن المحاكاة والرقص وغيرها من النشاطات الأخرى من طقوس وحركات وتراتيل، إحدى الطرق التي نشأت المسرحية على غرارها في كثير من الأصقاع وكثير من الأزمنة. وإنه من الخطأ القول بأن المسرحية نشأت بعيدة عن الفعل الإيمائي غير المصحوب بحركات إيقاعية.

ومن أهم الملامح الفنية للأداء في هذه المرحلة هي:

1. مواضيع النفع المادي والروحي – تأمين استمرارية الحياة والبقاء – الاستقرار النفسي والطمأنينة.
2. أخذ الأداء شكل الطقوس القائمة.. تقليد، صلوات، عبادات دينية بكل طقسيتها وحركاتها وتشكيلاتها.
3. طبيعة الأداء، ذاتي وموضوعي.. تفاعل المادة الخام مع الطقس، يتحول الجسد البشري في الرقص إلى خامة جديدة مؤسلبة وشكل محدث.
4. تحول الفن الأدائي من الفرد إلى الجماعة.
5. العدة الجمالية للقائم بالأداء. تقليد، محاكاة، حركات، أصوات، رقص، فعل إيمائي.
6. شكل الأداء محكوم بقيم سحرية أو طوطمية أو عقائدية.

---

1 . عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 2000)، ص18.

2. الأداء التمثيلي في بلاد وادي الرافدين.

أنقسم الباحثون والدارسون في مسألة وجود مسرح أو عدم وجوده إلى فريقين، الأول لا يؤيد وجود مسرح في بلاد وادي الرافدين، بدليل عدم وجود نصوص تشير إلى قيام احتفالات ذات طابع درامي على غرار الاحتفالات والمباريات الإغريقية. والفريق الآخر يؤيد وجود هذا المسرح من خلال الدراسات والتنقيبات الآثارية، ومن خلالها ثبت بأن حضارة وادي الرافدين شهدت تقدما هائلا في عدة مجالات، ولعل الملاحم والأساطير وقصص الأدب والرثاء والحكمة خير شاهد على ذلك، وهذا النتاج الأدبي لم ينشأ اعتباطا، بل تولّد نتيجة حاجات داخلية لدى النفس ومن ثم إخراجها كوسيلة تعبير، فهي تنشأ عندما تكون النفس مستعدة لها، بل أنها "تتولد من النفس كتعبير عن موقعها وعواطفها إزاء الحتميات التي ترتهن لها في ذاتها ومن الحياة والكون... فالأنواع الأدبية تنشأ استجابة للحتميات النفسية والاجتماعية والحضارية "[1]. كما ظهرت الدراما في هذه الحضارة، تلبية " لحاجات معينة توفرت في حضارة وادي الرافدين أكثر من التي توفرت في أي مجتمع آخر، وقد اقترنت بالطقوس الدينية قبل الآلاف السنين "[2]. ومن أهم هذه الأنواع الأدبية هي الأساطير التي كان قسم منها لأغراض التمثيل وليس لمجرد القراءة، لأن ترسيخ المعتقدات الدينية والإيمان بها عند الناس لا يتم، إلا إذا قدمت لهم ممثلة، ذلك بسبب أن كثيرا منهم كانوا لا يجيدون القراءة، فضلا ما يؤكد هذا هو العثور على بعض الأماكن التي يرجح أنها كانت مقرا لتمثيل تلك الأساطير. ومن أهم هذه الأساطير هي أسطورة (نزول إينانا إلى العالم السفلي)، حيث وجد المكان الذي كانت تمثل فيه، وهو عبارة عن ثلاثة جدران

---

[1] . إيليا حاوي، أسخيلوس والتراجيديا الإغريقية، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1980)، ص7.

[2] . حميد علي حسون الزبيدي وهشام عبد الستار حلمي، بعض الملامح الدرامية في الأعياد البابلية، في: مجلة جامعة بابل، مج1، العدد (1)، بابل، 1996، ص24.

حجرية، وإنها تعد مسرحية نتيجة أحداثها المأساوية، ويرى فريق من الباحثين أنها جزء من شعائر وطقوس دينية، فهي فعلا كذلك لكن مشهد نزول الإلهة إينانا إلى العالم السفلي، كان يمثل أمام الناس، بدليل البناء الخاص بالمدخل السفلي، والذي عثر عليه في مدينة الوركاء الذي يعود تاريخه إلى أوائل الألف الثالث قبل الميلاد [1]. ومن النشاطات التي كان يقوم بها إنسان وادي الرافدين هي مشاهد المصارعة التي كانت تقام في فترة الاعتدال الربيعي، أثناء خروج الإله تموز من العالم السفلي الذي حل بديلا عن الإلهة إينانا، وتقام بهذه المناسبة منافسة للظفر بجائزة الزواج المقدس ويحل بديلا مؤقتا للإله تموز ويكون العريس في طقسية هذا الزواج، وهذه الاحتفالات اصطبغت بصبغة دينية، لأنها جزء من الشعائر والطقوس الدينية لزيادة الخصب والنماء والتناسل، وعلى المتنافس في هذه المصارعة أن يمتلك مواصفات القوة والبدانة والصبا، والسبب في كونها ذات صبغة دينية، لأنها كانت تقام في المعابد[2]. والحقيقة أن إقامة هذه الاحتفالات السنوية والمسرحيات الدينية أو الطقوس، ما هي إلا عبارة عن عملية محاكاة وتقليد "لزواج الآلهة وموتها وولادتها من جديد أو بعثها"[3].

ومن النشاطات شبه الدرامية التي كان يقوم بها إنسان وادي الرافدين، هي احتفالات أعياد رأس السنة والتي كانت تستمر إثني عشر يوما، تخصص الأيام الأربعة الأولى إلى تقديم الضحايا والقرابين وتحديد مهام الكهنة وفقا لمرتبتهم ومنزلتهم، وفي مساء اليوم الرابع يتلو كبير الكهنة قصة الخليقة البابلية، وفي اليوم الخامس يتم فيه

---

1. فوزي رشيد، المسرح في بلاد وادي الرافدين، في: كتاب أبحاث في التراث الشعبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص336. وفوزي رشيد، مدخل إلى العالم السفلي، في: مجلة الأقلام، العدد (7)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص36- ص46.

2. فوزي رشيد، المسرح في بلاد وداي الرافدين، مصدر سابق، ص341.

3. جيمس فريزر، أودنيس أو تموز، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979)، ص16 .

مراسيم تطهير معبد الإله (نابو) وتقديم القرابين وتجري طقوس دينية يشترك فيها الملك قبل سفره إلى بابل بسفينته الذهبية، وفي اليوم السادس، تدور دراما محزنة عن وفاة الملك الإله (مردوك) منتصرا وصعوده إلى السماء، وتستمر هذه المراسيم من اليوم السابع إلى اليوم الثاني عشر بعودة الإله (مردوك) منتصرا بعد مبايعته من الشعب لأنه رمزا للعدل والأمان[1]. إن هذه العناصر شبه الدرامية التي أنتجتها حضارة وادي الرافدين، كانت تمثل عن طريق الحركات والرقص والتمثيل الصامت، ضمن طقوس دينية وشعائرية، وكان خير من يقوم بها والتدريب عليها هو الملك والكهنة[2]. وقد كان الكهنة في بادئ الأمر يقومون في المناسبات الدينية بترتيل الأساطير، إلا أنهم اكتشفوا بمرور الزمن أن القيام بترتيل الأسطورة فقط لا يمكن أن يؤدي الغرض المطلوب منه، وهو مسببات الخصب في الطبيعة، استنادا إلى فكرة التشبيه التي تعد شبيه الشيء يؤثر كما يؤثر الشيء نفسه[3]. ويشير عوني كرومي إلى أن الملك في أعياد أكيتو كان له دور رئيس ومهم، لأنه ممثل الإله، وتقديس الملك من خلال أداء دور الإله، وتقديس الإله من تقديس الملك، فمشاركته أمر مهم، لأن تثبيت سلطة الملك بات يمثل آلهة الخصب والنماء[4]. ويضيف محمد صبري، إن الملك الذي مثل دور الإله (مردوك)، كان " لابد أن يخضع للتدريب والتمرين لمدة من الزمن لكي يكون باستطاعته القيام بعملية (تشخيص) المواقف والحالات المختلفة "[5]. أما الكاهن الأعلى

---

[1] . فائق محمد علي الحكيم، تاريخ المسرح، (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1979)، ص64.

[2] . حميد علي حسون الزبيدي وهشام عبد الستار حلمي، بعض الملامح الدرامية في الأعياد البابلية، مصدر سابق، ص24.

[3] . محمد صبري صالح، نظرة جديدة في جذور المسرح العراقي، رسالة ماجستير، (منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1986، ص55.

[4] . عوني كرومي، أطروحة في المسرح العراقي القديم، في: مجلة الأقلام، العدد (6)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1979، ص6.

[5] . محمد صبري صالح، المسرح العراقي القديم، (بغداد: مطبعة المعارف، 1991)، ص48 .

وبقية الكهنة فهم يتقمصون بعض الشخصيات من الأساطير، فضلا عن ارتدائها أزياء الشخصية الممثلة والتي كانت بأشكال مختلفة، والتصرف حسب أبعاد تلك الشخصية [1].

وعلى ما يبدو كان يعتري تلك الاحتفالات والأعياد والطقوس ذات الصفة الدينية، من أداء يحتوي على الحركات الاحتفالية والصلوات والشعائر والتراتيل ذات الصوت المليء بالحيوية في قراءة التعاويذ والأدعية الخاصة بتلك الطقوس، فضلا عن الموازنة ما بين الحركة التي يقوم بها الملك والكهان بمختلف مراتبهم، لكي تعبر عن عملية الاقتراب من الشخصية الممثلة بهدف الوصول إلى المشاهدين والتأثير فيهم، فالحركة والصوت والشكل بالإضافة إلى مشاركة شخصيات أخرى عامة، كل هذه عوامل مهمة وأساسية في عملية الأداء لهذه الفعاليات من تمثيل وصلاة وتراتيل وطقوس[2]. ويضيف جورج كونتينو، يجب على هذه الاحتفالات والأعياد أن تكون مرسومة بدقة، وإن عملية التنفيذ لابد أن تكون محسوبة بعناية، لأن التقصير أو الخطأ في تنفيذها أو في ترتيب أحداثها ينذر بفاجعة أو كارثة[3]. ذلك نظرا لقدسية هذه الاحتفالات والأعياد والطقسية التي تعالجها، لكونها أحد الشعائر والطقوس الدينية المقدسة ذات الشأن الرفيع والكبير، فضلا عن علو شأن ومنزلة المشتركين فيها من ملك وكهان وحاشية.

مما تقدم فإن مجمل الأداء في بلاد وادي الرافدين كان منضويا تحت خيمة الطقوس الدينية على صعيد الشكل والمضمون، والتي مهدت للأداء التمثيلي للخروج

[1] . حميد علي حسون الزبيدي وهشام عبد الستار حلمي، بعض الملامح الدرامية في الأعياد البابلية، مصدر سابق، ص26.

[2] . المصدر نفسه، ص26.

[3] . جورج كونتينو، الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور، ت: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1979)، ص474.

عن نطاق الدين فيما بعد، والتي تجسدت معالمه بصورة واضحة في الاحتفالات والأعياد، والتي اتسمت بمظاهر تمثيلية ومشاهد أدائية، فعناصر التمثيل موجودة متمثلة في عنصر التشخيص (التشبيه) بالاعتماد على ارتداء أزياء الشخصية وعلى الأقنعة التنكرية بأنواعها وأحجامها كافة، هذا بالإضافة إلى عنصر التشخيص، أخذ الأدوار والقيام بالحركات والسلوك الخاص بالشخصية والاقتراب منها وتقمصها، فضلا عن طبيعة الحوار وتنوع المشاهد، سواء كانت طقسا دينيا من تعاويذ وأدعية وتراتيل أو مشاهد تمثيلية بقصد المتعة والتسلية، والتي كانت تحتويها غالبا الاحتفالات والأعياد. وقد حضيت الحضارة البابلية في معابدها وزقوراتها وفي شوارعها بنشاطات، منها " النشاط المحاكي والمقلد هو قيام أحد الأفراد بإعارة جسده وصوته إلى مثل أعلى، كأن يكون أحد الآلهة أو الملوك المقدسين، لكي يؤدي نشاطا تمثيليا، إلى هذا الحد أو ذاك "[1]. ولا شك من أن البابليين قد مارسوا أنواعا مختلفة من المشاهد التمثيلية التي انبثقت من الطقوس الدينية الخاصة بهم، ولا ريب في أن تلك المشاهد قد سبقت النتاج المسرحي للحضارة اليونانية، فضلا عن استمراريتها مدة طويلة من الزمن، مستخدمة فيها الموسيقى والرقص والغناء والتمثيل الإيمائي بجانب الأزياء والأقنعة التنكرية، للاقتراب من شكل وأنموذج الشخصية المراد محاكاتها، فضلا عن توفر عنصر الفرح للناس ولتوفير عنصر المشاركة الفعالة في تلك الاحتفالات والأعياد والطقوس[2].

3. الأداء التمثيلي في بلاد وادي النيل.

لا يختلف الحديث عن خاصية الأداء في حضارة وادي النيل عما هو في حضارة وادي الرافدين، وفي نطاق النشاطات والممارسات شبه الدرامية، نتيجة لتقارب

[1]. عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، مصدر سابق، ص18.

[2]. محمد صبري صالح، نظرة جديدة في جذور المسرح العراقي، مصدر سابق، ص55، ص56.

مواضيع نتاج الحضارتين في مستويات عديدة، على الرغم من استقلالية هوية كل حضارة عن الأخرى. وهناك آراء عديدة ومختلفة ومتناقضة أحيانا في مسألة وجود مسرح أو عدم وجوده في مصر القديمة، على الرغم من وجود الشواهد الآثارية والبرديات التي اكتشفت والنصوص التي يقال عنها (نصوص مسرحية). وإن المسرح الإغريقي قد أفاد كثيرا من هذا التراث الضخم الواسع على مستوى الشكل والمضمون. ويؤكد نيكول، إن "أسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير في موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة في مصر القديمة"[1]. ونظرا لقيام رجال الدين بأداء الأدوار، تميز النشاط المسرحي وعلى حد قول لويس عوض، بأن المسرح "نشأ وترعرع ومات في المعابد دون أن يواجه مأساة الإنسان"[2]. والحقيقة أن معظم هذه النشاطات لم تكن سوى طقوس دينية اعتمدت على أسطورة مصرية واحدة، وإن اختلفت العناوين والأشكال التي جاءت بها عبر حقب زمنية مختلفة، ألا وهي أسطورة (إيزيس وأوزيريس)، والتي استمرت تعرض لغاية القرن الخامس قبل الميلاد. و(أوزيريس) هو الإله المصري الرئيس وهو إله الخصب والنماء، يقتل غيلة وغدرا على يد أخيه (ست)، بعد أن أرسى العدل والحكمة، يضعه في تابوت ويرميه في النيل. وبعد بحث وعناء من أخته وزوجته (إيزيس) تعثر على جثته، ثم يستولي (ست) على الجثة مرة ثانية ويقطعها إلى أربع عشرة قطعة وينثرها في كل أجزاء مصر. ثم تستطيع (إيزيس) من أن تجمع أجزاء الجثة وإعادته إلى الحياة بعد أصبح ملكا على العالم السفلي. وأصبحت أجزاء هذه الأسطورة تمثل لتمجيد هذا الإله المصري، والتي كانت تستمر عند الفراعنة ثمانية عشر يوما[3].

---

[1] . الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، ت: عثمان نوّيه، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت)، ص7.

[2] . فائق محمد علي الحكيم، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص80.

[3] . سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مصدر سابق، ص10.

لا يمكن الجزم بمعرفة سكان وادي النيل لفن التمثيل، لعدم توفر الأدلة القاطعة، وهو من الأمور التي تجعل وعلى حد زعم دريوتون: أن "نشك بوجود مسرح في مصر القديمة هو صمت النصوص المعاصرة في ذلك العهد عن هذا، ثم خلو اللغة المصرية من كلمات ذات دلالة ترمز إلى وجود التمثيل والمحاكاة"[1]. ويذكر نيكول وعلى الرغم من أن مصر القديمة منحت من الشواهد والنشاطات أكثر من غيرها من عصور ما قبل التاريخ، وعلى الرغم من توفر المعلومات الهائلة عن تلك الحضارة، غير أن المعلومات عن المسرح لا تكاد تذكر أو تعرف. وكان شكل الدراما فيها عبارة عن تمرينات مسرحية ولا يوجد دليل مادي ملموس، مما توجب الأمر ترك مسرحيات الطقوس جانبا[2]. ومن هذه الطقوس التي كانت تقام سنويا في المعابد ما وصفه المؤرخ اليوناني (هيرودت) في الألف الخامس قبل الميلاد، عن بعض المشاهدات والتي هي بالأساس جملة من الطقوس الدينية والشعائر والاحتفالات، والشبيه بمثيلاتها التي كانت تقام في بابل القديمة والمأخوذة من الأساطير والملاحم، إلا أن المصريين القدماء كانوا يحيطون هذه الطقوس والشعائر بهالة من السرية، وحرصوا كل الحرص على عدم كتابة تفاصيلها نظرا لقدسيتها، وإن بعض فقرات الأسطورة كانت تمثل بأفعال شبه درامية من حيث الشكل فقط، لاسيما الأجزاء الأخيرة منها، حيث تتم مراسيم تقديم القرابين من أشخاص معينين، وتجري هذه المراسيم حسب تسلسلها، وتكون ذات نظام موحد في تنظيم فقراتها، وقد أستوجب في بعضها عملية تدوينها لضمان نجاح المراسيم دون تلكؤ أو خطأ لقداستها، ونظرا لإشتراك الملك وكبار رجال الدين فيها[3].

1 . أتين دريوتون، المسرح المصري القديم، ت: ثروت عكاشة، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967)، ص5.

2 . الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مصدر سابق، ص8.

3 . فائق محمد علي الحكيم، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص85- ص89.

تؤيد آراء بوجود نشاطات تمثيلية في مصر القديمة، مجاورة لما قدمت من نصوص دينية وقصائد ذات النزعة الأوزيرية، وهي تختلف من حيث عدم سريتها وعرضها أمام المشاهدين، وهي على ما يبدو من جملة ما شاهده (هيرودت) في أبريميس في الألف الخامس قبل الميلاد، فضلا عن أشخاص أمتهنوا حرفة التمثيل، بدليل ذلك التمثال المعروف بأسم (أمحب) واللوح المكتوب عليه والذي عثر عليه عام 1922م المعهد الفرنسي في مدينة أدفو، ومن جملة ما كتب عليه "كنت ذاك الذي يتبع سيده في كل جولاته دون ضعف في الأداء... ولقد كنت أرد على سيدي في كل أدواره: فإذا (أقام بدور) الإله كنت (أقوم) بدور الحاكم، وإذا أمات، فأحييت"[1]. ويبدو أنه احترف وأجاد مهنة التمثيل من خلال توزيع الأدوار والقيام بالفعل عن طريق المحاكاة وتمثيل أسطورة (إيزيس وأوزيريس) بأشكالها وتفاصيلها الكثيرة. ومن خلال النشاطات المسرحية ذات الطقس الديني السري والتمثيليات غير المحجبة. ومن خلال الاكتشافات الآثارية والوثائق والبرديات، يستخلص أن المصريين القدماء قد عرفوا مهنة التمثيل ومارسوها، لكن في الوقت نفسه ليس بالضرورة أنهم عرفوا المسرح بالشكل الذي طرحته آراء أرسطو ومفاهيمه، وإن مجمل الأداء المحسر في مجال الطقوس الدينية ومن حوار وأناشيد ويجوز فيه الرقص، إلا أنه كان ذا قيمة فنية في عصره، فهو مزيج بين النص الشعري الإبتهالي الذي ينبع من صميم الحادثة ورموزها ومكوناتها، وميزة الغناء الذي هو رد فعل للقوى العليا القابعة في النفس، فضلا عن الرقص وهو وسيلة التعبير أو الطريقة التي يعبر بها القائم بالأداء بتجسيد المعاناة الكامنة، بوساطة الحركات والإيماءات والإيقاعات، ويتميز هذا الأداء بأنه يتصف بحالة النشوة التي تعالج الحادثة وتستحضر طقسيتها وجوها بجو من السحر عن طريق الأنغام والحركات والإيقاعات والعبارات، بحيث أن القائم بالأداء يتخطى الذات

[1] . أتين دريوتون، المسرح المصري القديم، مصدر سابق، ص46.

والحواس، وكأنه يحيل تلك الطقسية إلى نوع من الصلاة حيث تستقر الحادثة في ذاته، لذا فهو ليس فن مواجهة كما هو الحال في بداية نشوء المسرح الإغريقي أو فن تحليلي في أوج ازدهاره[1].

أتسعت النشاطات والممارسات الدرامية لدى السلالات المصرية القديمة واللاحقة بطابع حواري، ثم توسعت وانتشرت لتضم جميع أقاليم مصر، ثم تطورت لتأخذ شكلا ذو نشاط تمثيلي، ونتيجة انتشارها أخذت صفة الطابع الشعبي، لتعالج مواضيع ومضامين أخرى مختلفة وبعيدة عن الطقس الديني، وقدمت في مناسبات عديدة، كالاحتفالات والأعياد وحفلات الزواج والمناسبات الفصلية، والملاحظ إن هذه النشاطات كانت تختفي نتيجة الحروب والنشاطات العسكرية والسياسية، ثم تظهر في بادئ الأمر بطابع ديني وفي داخل المعابد وعلى يد رجال الدين فقط، الذين كانوا يقومون بأداء الأدوار، ثم تنتشر عندما يتم الاستقرار[2].

مما تقدم برزت فكرة المعتقدات والطقوس الدينية والسحرية في مجمل النشاطات الدرامية، وإن الأداء فيها قائم على ما يفرزه الدين على الفكر الإنساني، متخذا أشكالا عديدة إزاءه لتأمين الاستقرار النفسي ولتأمين الانتماء الروحي، وإن الدين هو المحرك للسلوك، لما له من "أهمية قصوى في حياة الشعوب القديمة، بل أنه من أهم العوامل المؤثرة في سير حياتها وأسلوب تطور حضارتها، فالمعتقدات والأفكار الدينية تحدد الإطار العام لسلوك الإنسان وحياته، عاداته وتقاليده وأعرافه وقوانينه، وتكوين الخلفية المؤثرة في حياته الاجتماعية والفنية"[3].

---

[1] . إيليا حاوي، أسخيلوس والتراجيديا الاغريقية، مصدر سابق، ص16.

[2] . فائق محمد علي الحكيم، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص104، ص105.

[3] . سامي سعيد الأحمد، سلالة بابل الحديثة، في كتاب: العراق في التاريخ، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1983)، ص208.

4. أداء الممثل في المسرح الإغريقي.

لا تختلف الطقوس الدينية في الحضارة الإغريقية عن سابقتها في بلاد وادي الرافدين ووادي النيل، واتخذت هذه الطقوس ميزتين: الأولى طقوس ذات طابع سري والتي اقتصرت على رجال الدين، وأخذت طابعا رمزيا، منها مراسيم تقديم القرابين وعميلة التطهير البشري، والتي بقيت ألغازا ليس من اليسير حل طلاسمها والتي رافقت التطور الفكري والسياسي. والميزة الثانية فهي طقوس علنية يمارسها جميع الأهالي في البلاد الإغريقية. ومن أهم هذه الاحتفالات والطقوس الدينية، هي أعياد ديونيسيوس والأعياد الليناوية، وإن عبادة الإله ديونيسيوس، لم "تقتصر على إمداد المسرحيات بالعواطف المختلفة التي تحتاج إليها فحسب، بل أمدتها أيضا بشكلها الأول ذلك بتنمية ملكة التقليد... إذ كان المؤمنون به يتمثلون في شخصيته أو في شخصية أتباعه المخلصين ويتخفون في أردية مختلفة، وهذا بلا شك الأصل في التمثيل"[1]. والإحلال ما بين الشخصيات (الممثل، والإله) والرمز له لا يتولد بصورة عشوائية، بل يتم بشكل مسبق، لأن عملية الإحلال والترميز "تنشأ من نظام ميكانيكي، لأن بين الرامز والمرموز إليه لا تكون العلاقة اعتباطية بل سببية"[2].

نشأت الدراما الإغريقية وتطورت بفعل مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية، التي كانت تنشدها مجموعة من الأفراد حول مذبح الإله ديونيسيوس، يصاحبها الرقص والغناء. فالرقص هو لغة الجسم نشأ مع الخطوات الأولى للبشرية، لذا كان عنصر الرقص البذرة الأولى لفن المسرحية ولفن الأداء وبه أقترب الإنسان"

[1] . إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت)، ص5.

[2] . قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، ط1، (دمشق: دار السؤال للطباعة والنشر، 1984)، ص54.

خطوة باتجاه المسرح، أو النشاط المسرحي، وذلك عندما تجاوز مجرد التعبير العفوي عن انفعال ما: فرح، أو حزن، أو ابتهاج، أو إحباط... الخ باتجاه التعبير بوساطة الرقص عن حدث "[1].

كان جل هذا النتاج من الأداء القائم على التقليد والمحاكاة والرقص والغناء والحركات والتمثيل الإيمائي، يرجع إلى " أصل ديني، إذ كان الممثل في العصور القديمة، أما مغنيا، أو راقصا يشترك في أعياد ديونيسيوس، ثم بدأ يستخدم القناع والملابس عندما جاء الوقت الذي استلزم قيامه بتمثيل الشخصيات التي رسمها شعراء الدراما "[2]. كان هذا النتاج بحاجة إلى مكمل آخر لتكتمل الصورة المسرحية والتي توضحت بصورة جلية في هذا العصر، ألا وهو عنصر الحوار والممثل، وهذا الأمر لم يكن يسيرا لاسيما في فن المسرح، ذلك " الفن الذي لم يستقم لهم إلا بعد أن ازدهر عندهم نوعان من الفن على جانب كبير من الخطورة والأهمية بالنسبة إلى فن المسرح أحدهما هو الفن الشعر الغنائي، والآخر هو فن الشعر الملحمي "[3]. أما فكرة أداء الممثل فقد اقترنت لدى (آريون الكورنثي) 625 ق. م، ذلك بعزل قائد الجوقة عن أفرادها وصياغة الأناشيد الحماسية في صيغة أدبية بعد أن كانت مرتجلة، ثم قيام قائد الجوقة بسرد قصة تتعلق بسيرة الإله ديونيسيوس مع رد أفراد الجوقة عليه بين حين وآخر، إذ يتفق عديد من الباحثين، إن " انفراد شخص واحد من بين أعضاء فرقة الغناء والرقص، وقيامه بقيادة أعضاء الفرقة في أداء أغانيها أو رقصاتها، كانت البداية

---

[1] . جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1986)، ص74.

[2] . أشلي ديوكسي، الدراما، ت: محمد خيري، (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د. ت)، ص85.

[3] . جلال العشري، الدراما المسرحية.. كيف نشأت، في: مجلة المسرح، العدد (6)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص28.

الطبيعية لظهور الفن المسرحي "[1]. ويذهب شانصوريل إلى نفس هذا الرأي، إن ولادة المأساة ابتدأت في لحظة انفصال الشخصية التمثيلية عن الجوقة ومنشدي القصائد الحماسية، وأضحت هذه الشخصية فيما بعد تأخذ أدوارا عديدة في نشاط تمثيلي واحد بوساطة تبديل الملابس والأقنعة[2].

يمكن عد ثيسبيس أول مؤدي يأخذ أدوارا عديدة بعد أن كان المؤدي عند آريون قاصا. وأهم تعديل أدخله ثيسبيس هو إيجاده الممثل الأول بديلا عن الشخص المغني أو الراقص، لأن عمله الأساس يتمثل في دخوله بحوار مع أفراد الجوقة والإجابة عن الأسئلة والرد عليها[3]. هذا فضلا عن أن ثيسبيس كان يؤدي عمله "عبر الحركات والإشارات وتبديل الأصوات وارتداءه الأزياء البدائية الملائمة "[4]. فضلا عن استخدامه للقناع، وهو بذلك مكّن الممثل الواحد أن يؤدي أشخاصا عديدين، وإلا يعبر عن نفسه ويتحدث بلسان الشخصيات الممثلة، حيث أضحت الأحداث تمثل لا في صيغة سرد وأصبح الحوار خارج نطاق الطقس الديني، مما دفع ثيسبيس أن يتخلى عن الأعياد والاحتفالات التي تتم داخل أسوار الدين والطقسية، ليجوب بعربته البلاد بمسرح جوال سميّ (بعربة ثيسبيس)[5]. إذ كان يعبر في تمثيله عن آراء غيره من الشخصيات، فيدور حوار بينه وبين أفراد الجوقة للإجابة والرد والتفسير

---

[1] . جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، مصدر سابق، ص78.

[2] . ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، ت: خليل شرف الدين ونعمان أباظة، (بيروت: منشورات عويدات، 1961)، ص16.

3 . أحمد عتمان، الشعر الإغريقي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1984)، ص197.

[4] . إيليا حاوي، أسخيلوس والتراجيديا الاغريقية، مصدر سابق، ص75.

[5] . فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، ج1، ت: الأب الياس زحلاوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979)، ص42.

على الأحداث ومناقشتها، إذ صاحب الحوار الفعل والحركة والغناء والموسيقى بعد أن كانت سردا، وأطلق على الممثل أسم (هيبوكريتس)[1].

أدخل أسخيلوس الممثل الثاني في المسرحية، مما أدى إلى زيادة عنصر الصراع الذي يقع على عاتق الممثل إبرازه، فضلا عن طول الحوار على حساب الجوقة، لذا بات على ممثلي أسخيلوس أن يقوموا بأدوار شخصيات المسرحية ترتيبا وحسب أحداثها، ذلك بوساطة تبديل الملابس والأقنعة حتى الأدوار النسائية منها. ونظرا لانحسار الجوقة التي قلل عددها إلى (12) فردا، أدى إلى تطور فن التمثيل ووسائله، إذ ألبس أسيخلوس ممثليه الملابس الفضفاضة ذات الأكمام الطويلة والكعوب العالية التي تزيد من طول الممثل ولبس تاج الرأس وإعداد الشعر الذي يطلق عليه أسم أونكوس (Onkos) والأقنعة المختلفة والمعبرة تعبيرا صادقا مع أبعاد الشخصية وعواطفها، فضلا عن إبراز المظهر الخارجي للشخصية وتميزها، وإعطاءه الروعة والجمال لأبطاله[2]. وقد شهد لأسخيلوس، بأنه "مخترع القناع، والمئزر الفضفاض... وعلم الممثلين كيف يرفعون أصواتهم وكيف يتمشون في الحذاء العالي"[3].

أوجد سوفكليس الممثل الثالث مما أعطى الفرصة للكاتب التخلي عن دوره كممثل، إذ أهتم بالجوانب الإنسانية الطبيعية، فقد أبرز الصراع والمعاناة البشرية وتضادها مع القدر، فهو يقترب من الواقع ويصور لواعج النفس البشرية، ويقال أنه "يفكر أثناء تصوير شخصياته في مزاج الممثل الذي سيعهد إليه بتمثيل كل شخصية"[4]. وطالب سوفكليس ممثليه أن يؤدوا الشخصية كما يجب أن تكون في طبيعتها وأن

---

[1] . إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، مصدر سابق، ص8.

[2] . الأرديس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مصدر سابق، ص20.

[3] . هوراس، فن الشعر، ت: لويس عوض، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970)، ص128.

[4] . محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت)، ص61.

يكونوا قريبين من الفعل الواقعي وأن يكونوا مفسرين للشخصية، بوساطة أدواتهم من صوت وملابس وأقنعة، وأن يكون الممثل وعلى حد قول نيكول "مفسراً لكلمات الشاعر"[1]. كما أبتكر سوفوكليس رسم المناظر المسرحية ورفع عدد الجوقة إلى (15) فردا، واستخدم الموسيقى لأول مرة، مما رافقه تنوع في أداء الممثل والتعامل معها.

رسم يوربيدس في مؤلفاته الواقع وقدّم الإنسان على ما هو كائن وصور الحياة تصويرا واقعيا. ونادى بضرورة عرض الخير والشر، وتعرضه لنقائض البشرية، متناولا أسلوب النقد والتحليل وهو يرسم صورة الإنسان العادي ويشحنه بكلمات واقعية حياتية عامة، ليجسد الصراع القائم ما بين الإنسان والإنسان، متخطيا الصراع القائم بين الإنسان وقدره. وهذا أدى إلى نوع من الأداء قائم على أنه أكثر إنسانية، إذ طالب ممثليه أن يكونوا "أعلى مستوى من الحياة في أدائهم على المسرح، وأن يتعاملوا معه على أنه منصة وليس بيئة، وأن يكونوا أكثر إنسانية، وأن يعبروا عن الوجدان الجمعي، وأن يكونوا أكثر فاعلية مما كانوا في السابق"[2]. فهو يضع ممثله في اتجاهين إنساني/ حياتي والآخر مسرحي في الوقت نفسه. وهو يميل إلى إشاعة الحكاية في المسرح بأسلوب فني بعيد عن الأجواء الأسطورية والقدرية.

أهم خصائص أداء الممثل الإغريقي، أنه كان بسيطا يعتمد الوضوح في الصوت الذي كان الاعتماد عليه كليا، لذا كان الأداء ذا أسلوب خطابي يميل إلى الشكلية، ذلك نظرا لمعمارية المسرح المفتوحة، فضلا عن تقنين الحركة، ويرافقه صوت الموسيقى معظم الأحيان المتمثلة بالناي والقيثارة، أما الجسد فقد كان دوره ثانويا في التعبير

---

1 . الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مصدر سابق، ص51.

2 . سامي عبد الحميد، محاضرات نظريات التمثيل لطلبة الدراسات العليا، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1990. نقلا عن خالد أحمد مصطفى، إعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي، رسالة ماجستير، (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1990، ص13، ص14.

الأدائي، لأنه غير معني بالتجسيد الداخلي للشخصية، لأن التعبير مرتبط بالقناع الذي يرتديه الممثل، والذي يكون شكله حسب نوع الفعل وطبيعة الشخصية، فالوجه مغطى كليا مع إبقاء على فتحتي العينين والفم، والتي تكون على شكل بوق لإخراج الصوت عاليا واضحا معبرا إلى المشاهد، أما باقي الجسد فانحسرت مهمته في إعطاء الشكل الخارجي المناسب، من ناحية الوقفات والحركات والإشارات حسب ما يتطلبه الموقف الدرامي[1].

إرتدى الممثل الإغريقي الملابس الفضفاضة المتنوعة والثقيلة والأقنعة والكعوب العالية، ولابد للأداء من أن يكون الممثل فيه مرئيا من المشاهد. ولابد للأداء أن يلاءم هذه المفردات، لذلك تأثر أداء الممثل الإغريقي بهذه التقنيات، نظرا لما يجده الممثل من صعوبة في التنقل أثناء الحركة نتيجة ثقلهما، فضلا عن محدودية الرؤية نتيجة القناع، مما غلب على الأداء صفة السكون والثبات في مكان واحد تقريبا وإلقاء الحوار، باستثناء حركات الدخول والخروج، لذا توجب عليه أن يكون ذا حيوية ومرونة في أدائه، كما غلب على الأداء خاصية الإيماء الإشاري، دلالة على دخول وخروج الشخصيات بوساطة الحركة والحوار[2]. هناك إشارة لـهيجل توضح ماهية الأداء في المسرح الإغريقي، إذ يقول "كان التمثيل غاية في البساطة، حتى إننا نستطيع القول بإننا لا نعرف شيئا عن التعبير بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين... أما أغاني الكورس فأنها كانت على العكس من ذلك مصحوبة بالرقص... وكانوا يعتبرونه شيئا متناسبا كل المناسبة مع الإلقاء المسرحي ومكملا له"[3]. أي أن أداء الممثل

[1] . ج. مايكل والتون، نظرة جديدة إلى التراجيديا.. المفهوم الإغريقي للمسرح، ت: محسن مصيلحي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998)، ص84- ص86.

[2] . إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ت: سباعي السيد، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996)، ص165.

[3] . ل. كياريني و باربارو، فن الممثل، ت: طه فوزي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، د. ت)، ص6.

الإغريقي كـان تقـديما بصـورة شـبه كاملـة نتيجـة طـابع المأسـاة ومعماريـة المسـرح والتقنيات المستخدمة، فالممثل الإغريقي، كان "شخصا قصـيا، مقنّعـا، يلـبس برجليـه (كوثوروني)... ويضع (أونكوس)... وكان يساهم في طقس ديني ومدني في إحتفـال خاص، وكان يمثل الشعب"[1]. وكان من مؤهلات الممثل الإغريقي هو الصوت الجميل العذب، وعلى ممثلي المأساة واجب التنوع في نغمات هذا الصوت وفي طبقاتـه تماشـيا مع كل دور يؤديه، لأنه كان يؤدي أكثر من شخصية في المسرحية الواحدة، فضلا عن أخذه لدور الشاعر. وهذا الأمر يبدو صـعبا، لأن الأداء لا يقتصـر علـى تمثيـل أدوار الرجال، وإنما كان عليه أن يؤدي عدد من الشخصيات النسائية أيضا، ومن ثم يتطلب صوتا ذا مرونة عالية وطبقة عالية، بحيث يصل صوته أسمـاع الجالسـين في مسـرح في العراء[2]. لذا كان القـائمون باختيـار الممـثلين الـذين يقومـون بـأداء الأدوار الرئيسـة يخضعون إلى اختبار في الإلقاء والتمثيل، ويكون اختيارهم وفقا لنتيجة هذا الاختبـار، ونجاح الممثل فيه يمنحه الاشتراك في المسرحيات اللاحقة من دون اختبار جديد[3].

باتت مهنة الممثل في العصر الإغريقي حرفة وفنـا ذا مرتبـة وسمـو، لـذا بـات تدريب الممثل على الأداء فنا يستلزم منه دراسة وتخصـص طـوال حياتـه، وأن يـتقن الفن التعبيري الذي يتجسد في تدرجات الصوت الانفعالية، حسب ما يفرضه شـكل القناع وطبيعة الحركة المنسجمة معه، ونوع الصوت المطلوب الذي يتلاءم مـع خشـبة المسرح الهائلة، فضلا عن طبيعة الشخصيات التي أغلبها آلهة أو أنصـاف آلهـة أو بشـر خارقون، لذا لابد من ثقافة واسعة وتكوين خـاص وتمـرين منهجـي منـتظم في غايـة الصعوبة. وكانت أهم التمرينات التي يقوم بها الممثل الإغريقـي هـو التـدريب علـى

[1] . كليفورد ليج، المأساة، في موسوعة المصطلح النقدي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1978)، ص49، ص50.

[2] . فردب ميليت وجيرالدايس بنتلي، فن المسرحية، ت: صدقي حطاب، (بيروت: دار الثقافة، 1966)، ص66.

[3] . محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مصدر سابق، ص61.

تقوية الذاكرة، لأنه يؤدي دون مساعدة ملقن، لذا باتت جودة الحفظ وقوة الذاكرة عاملا مهما للممثل الإغريقي[1]. واقتضى على الممثل أيضا أن يتمتع بمواصفات معينة، منها أن يحسن الغناء ويجيب على الجوقة بمثل غنائها وعلى طبقات متعددة ، وأن يكون ذا قدرة صوتية عالية وجميلة، ولابد من أن يدرب صوته ويهذبه ويقويه، وبعكسه يتحول إلقاؤه إلى نوع من الصراخ، وعليه أيضا أن يتلاعب بصوته ارتفاعا وانخفاضا وشجوا وعنفا تماشيا مع الدور الذي يؤديه، فضلا عن طبيعة الصوت الذي يختلف باختلاف الشخصية، وعليه أيضا القيام ببعض الألعاب الرياضية لكسب صفة المرونة والحيوية[2]. بينما لا يستلزم تدريب الممثل قديما، أكثر من " الذاكرة القوية... ومن القدرة على النطق الواضح السليم، وكان تدريب الممثل يشمل الغناء والرقص والألعاب الرياضية، ويزداد هذا التدريب بالنسبة إلى المسرحية الحركية التي كانت تحظى كثيرا بتقدير المشاهدين "[3].

أتصف أداء الممثل في العصر الإغريقي بين الإلقاء الخطابي المضخم (وفن الكوريا)، ذلك التركيب الموحد من الشعر والموسيقى والرقص، حيث الحركة المنتظمة مع ذلك العزف الموسيقي والإيقاع المنتظم الذي يحافظ على وحدة النغم، وإن الموسيقى كانت من مقومات الأداء الرئيسة، لاسيما الصفر بالناي لتوافقها مع الصوت البشري ما بين المقاطع اللفظية، فهي لم تكن هامشية، بل كانت من صميم المأساة، كل هذا يصب في خدمة أداء الممثل، فضلا عن الرقص الذي كان له تميزا واضحا ما بين الخطوة والتشكيل، من خلال تلك الإشارات والإيماءات الحركية

---

1 . تاكيس موزينديس، الممثل في المسرح القديم، في: مجلة المسرح، العدد (70)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص44، ص45.

2 . إيليا حاوي، أسخيلوس والتراجيديا الاغريقية، مصدر سابق، ص68.

3 . أشلي ديوكسي، الدراما، مصدر سابق، ص85.

بوساطة اليد والذراع والجسد[1]. في حين يرى لويس فارجاس، إن من الصعوبة تصور صورة الأداء في المأساة والملهاة، كذلك الرقصات التي تؤديها الجوقة وأنواع الموسيقى المستخدمة أو الأغاني التي تغنى في الاحتفالات الجماعية، إلا أنه يؤكد بأن اليونانيين كان لهم ميل بكمال الشكل كما هو جلي في مسرحياتهم[2].

أما أداء الممثل في المسرحية الكوميدية، فقد كان أكثر حركة ومرونة وحيوية، نتيجة ارتدائه ملابس اقل من ممثل التراجيدية، فضلا عن خفة وزنها، بحيث تتيح له حرية الحركة وأداء المجموعة والحركات المعبرة الراقصة، ويشترك مع ممثل التراجيدية من ناحية تدريب الصوت للتعويض عن تعبيرات الوجه، لارتدائه الأقنعة بحيث تتوافق طبقات الصوت ونبراته المختلفة مع شكل الحركة والإشارة وإيماءة القناع، فهو أكثر إثارة لعنصر الضحك، باستخدامه حيلا صوتية معينة وحركات متعددة ومختلفة بمرافقة الغناء وتعبيراته وغرابته، فكان يستخدم فيه بوقا مركبا، بالإضافة إلى ذلك إن الممثل الكوميدي كان يغالي في تكبير حجم جسده، لاسيما منطقة البطن والردف، فضلا عن ارتدائه الملابس الضيقة والمعاطف القصيرة، والذي غالبا ما يشير إلى أحد الأشخاص المشهورين[3].

مع كل هذه التقنيات الأدائية التي رافقت أداء الممثل الإغريقي، من شكل المسرح وطبيعة الشخصيات والمفردات التقنية والفنية التي تعامل معها أثناء الأداء،

---

[1] . رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ت: سهى بشور، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1987)، ص25 ، ص26.

[2] . لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، ت: أحمد سلامة، (بغداد، القاهرة: دار الشؤون الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت)، ص26.

[3] . شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص110.

يبقى عصر الإغريق قد عرف البروفة الجنرال (Proagon)، والتي كانت تقدم في اليوم الأول من احتفالات وأعياد ديونيسيوس[1].

5. **أداء الممثل في المسرح الروماني.**

ورث المسرح الروماني الشيء الكثير من المسرح الإغريقي، لأن الرومان لم يستطيعوا مجاراتهم، إذ اعتمد المسرح الروماني كليا في مرجعياته على التراث الإغريقي وعلى أساطيره ومسرحياته، على الرغم من أنهم أضفوا على نتاجاتهم ملامح وهوية رومانية. فقد تراجع النشاط المسرحي الروماني بأشكاله كافة، إذ شغف الرومان بالألعاب والمسابقات، لأنه شعب أحب المغامرات والحروب، ومع هذا فقد حدثت تطورات مهمة ألقت بظلالها على فن الأداء، لاسيما في مجال التأليف والعرض، فضلا عن اختلاف شكل المسرح الذي أخذ شكلا معماريا فخما، فبنوا مسارحهم على أرض مستوية لا على سفوح التلال كما فعل الإغريق، بالإضافة إلى استخدامهم الأقواس، مما أدى إلى تطور المبنى الذي أمتد إلى عمق أطول، حتى باتت البناية ثلاثية الأبعاد، أما من ناحية الملابس فأضحت أخف ثقلا وأقل فضفاضة، مما أتاح ذلك حرية للممثل في الحركة والتنقل، لاسيما أن الرومان قد فتنوا بإبراز معالم الجسد والتباهي به.

تعد الإشعار الفسيكينية والساتورا والقصص الاتلانية من أهم الصور الدرامية والممهد الأول لنشوء المسرحية الرومانية. فالأشعار الفسيكينية مجموعة أغاني ريفية تنشد في المناسبات السارة، أما الساتورا فيندمج فيها الرقص والموسيقى وقطعة من التمثيل الصامت المرتجل، ومن المحتمل تخلله الحوار وبعض الأغاني والأناشيد. أما

---

[1] . زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، ت: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993)، ص66.

القصص الاتلانية فهي هزليات ريفية [1]. وهناك نشاطات أخرى كان الرومان يقومون بها، منها فنون التسلية واللعب ومسابقات الجري والمسابقات المسرحية ومسابقات الملاكمة والمشي على الحبل وبعض الاحتفالات والأعياد الدينية والألعاب الرومانية وهي الأقدم، بالإضافة إلى هذه الأعياد التي تعرض فيها المسرحيات، كانت هناك ممارسات أخرى مثل الألعاب الجنائزية والعاب النذور، وضمت هذه الممارسات والنشاطات بعض فنون التمثيل وكانت تقدم وتعاد مع الطقوس[2].

جسّد الممثل الروماني الشخصية، حيث لم "تصبح شخصية الممثل هي الدور عينه الذي يؤديه على التحديد حتى ظهور المسرح الروماني، وكان عدد الممثلين عند الرومان يتفاوت تبعا، لما تتطلبه الأدوار"[3]. لذا تخصص كل ممثل بأداء دور معين خاص به، وبذلك خالفوا الإغريق من ناحية عدد الممثلين الذي اقتصر عددهم على ثلاثة فقط، وبتعدد الممثلين استغنى الرومان عن القناع في المسرحيات التراجيدية، مما أتاح الفرصة للممثل من أن يعبر عن الموقف والحدث وعن الانفعالات والمشاعر المختلفة مباشرة، بوساطة تعبيرات الوجه والتكوينات الجسدية، مما أعطى هذا تطورا في فن الأداء[4].

تدنت منزلة الممثل الروماني لاحتقار شأنه ومهنته، وكان معظمهم من العبيد والأغراب، لذا عاب الرومان مهنة التمثيل والممثل، مما دفع علية القوم باستئجار فرق

---

[1] . إبراهيم سكر، الدراما الرومانية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، 1970)، ص4- ص7.

[2] . أحمد عتمان، الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989)، ص37، ص38.

[3] . أشلي ديوكسي، الدراما، مصدر سابق، ص8.

[4] . إلهامي حسن، الملابس والأقنعة، في: مجلة المسرح، العدد (33)، القاهرة، مسرح الحكيم، 1966، ص34.

الممثلين في المناسبات والحفلات الترفيهية، مما تسنى للممثلين جمع الأموال ونيل الشهرة والمكانة الواسعة.

تقدمت الملهاة عند الرومان أكثر من المأساة، إذ كانت المهازل الشعبية بأنواعها تعرض على منصات مؤقتة، ويعدها الشعب الروماني إحدى وسائل الترفيه والتسلية واللهو، فظهرت شخصيات هزلية وبعناوين مختلفة، منها (ماك الغاضب) و(الجندي ماك) و(بوكون المتبجح المغرور) و(ماكوس المهرج) و(روسنيوس الأحدب المتعال). واتخذت هذه الشخصيات الهزلية طابعا نمطيا متكررا، يستطيع المشاهد الروماني سهولة تعرفها حال ظهورها على المسرح. وإن من أهم أسباب ابتعاد الرومان عن المأساة، هو عدم وجود الجمهور المهذب والمثقف، فضلا عن كون الرومان قوم جامدي العاطفة لاهتمامهم بالحروب والصيد، ولأنهم قوم ماديون بعيدون عن عالم الفكر والفلسفة، وجل اهتمامهم ينصب ويميل إلى القوة والبطش والشجاعة والأعمال الخشنة، ومن ثم فهم جمهور غير متذوق، ولعدم تذوق الجمهور الروماني للفن عموما، أدى هذا إلى ظهور نوع من التمثيل الإيمائي الصامت المكون من صور مركبة من الرقص والموسيقى والحركات والإشارات، وهو" نوع من الباليه تنشد فيه الفرقة كلمات بينما يقوم ممثل بأداء الأدوار واحد بعد الآخر"[1]. فالرقص وطريقة الأداء الفردي من خصائص التمثيل الإيمائي الصامت، والذي كان غالبا ذا مسحة هزلية، وهذا النوع من الأداء يكون قريبا من المشاهد الروماني، وهو نوع قائم بالأساس على الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى من دون استخدام الصوت أو الحوار، ويؤديه ممثل واحد يقوم بحركات مناسبة للموقف، وهنا يستعين الممثل بالأقنعة المختلفة، والأداء في التمثيل الصامت الهزلي غالبا ما يؤدى لإثارة الغرائز الجنسية [2].

[1]. الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مصدر سابق، ص197.

[2]. ر. بينار، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص36.

والرقص في التمثيل الإيمائي الصامت نشأ نتيجة، لانفصال "التمثيل عما هو غناء... ويبدو عبارة عن تمثيلية يؤدي ممثلا واحدا كل أدوارها عن طريق مداومته لاستبدال الزي والقناع"[1]. والشيء المهم في أداء ممثل التمثيل الإيمائي الصامت، هو ذلك التوافق ما بين حركته الإيمائية الصامتة ومع النغمة الموسيقية المرافقة لأدائه، وكان يساعده في ضبط هذا الإيقاع هو استخدامه جرسا كان يضعه في قدمه ليشد أيضا بوساطته انتباه المشاهد، خالقا في الوقت نفسه جوا نفسيا معبرا، وهذا يتطلب من القائم بهذا النوع من الأداء رشاقة وحيوية ومرونة في الحركة، وأن يكون ذا جاذبية و إحساس وتركيز عالٍ[2].

أستخدم الممثلون الرومان في أدائهم "الشعر المستعار، كما كانوا يطلون وجوههم أثناء التمثيل، والأصل أن يمثل الرجال أدوار النساء كما كان الشأن عند اليونان، ثم بدأت النساء في الظهور أولا في المسرحيات الصامتة وبعدها في الكوميديات"[3]. وباشتراك النساء في التمثيل يعد أهم التقاليد المبتكرة التي أرساها الرومان. ومن عبارة أشلي ديوكسي تفرز ملامح ملحمية في الأداء والتي جاء بها بريخت فيما بعد، ذلك بوضع الممثل الطلاء والماكياج أثناء التمثيل واضطلاع الممثل لأكثر من دور وأكثر من جنس في المسرحية الواحدة، هذا فضلا عن الأداء الصامت المترجم لحوارات ممثل آخر. ومن أهم النشاطات المسرحية التي قامت بأدوارها النساء هي الأعمال التي يطلق عليها (الميموس)، وهو نوع من الأداء الصامت ومشاهد تتصف بالإباحية والخلاعة ذلك عوضا عن الرجال، وكن تلك النساء من طبقة

---

1 . جيمس لافر، الدراما أزياؤها ومناظرها، ت: مجدي فريد، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، 1963)، ص37 .

2 . شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص139.

3 . أشلي ديوكسي، الدراما، مصدر سابق، ص9.

العاهرات والمستهترات المعروفات[1]. ولعل مثل هذا الأداء وأنواع أخرى من التمثيل، ولاحتوائه العنف والضرب والمبارزة، يعد أحد أسباب انحطاط التمثيل وذوق المشاهد الروماني وتدهور الذوق العام وانحطاط مهنة التمثيل والممثل وجعل حياته رخيصة، فاختلفت مكانته الاجتماعية عما كانت في العصر الإغريقي، وهذا ما أثر أيضا في تدني مستوى المشاهد الروماني ثقافيا.

يغلب على أداء الممثل الروماني التراجيدي طابع التهويل ويحوي على الحركة المبالغ فيها فضلا عن كثرتها، ومن ناحية الصوت والإلقاء فكان قريبا من أداء الممثل الإغريقي مضخما وذا أسلوب خطابي ومد في الحروف والضغط عليها، والممثل الروماني لم يهتم بالإلقاء وهناك عدم فهم لما يقال، إذ يجهر الممثل بصوته عاليا بغية إيصال صوته إلى اكبر مدى ممكن، ومن ثم يتحول صوته إلى نوع من الصراخ.

أتفق المنظّرون الرومان على أهمية الصوت في الأداء ومعرفة معنى الكلام الملقى وإتباع أسلوب التقطيع الصحيح للحوارات وحسب الموقف أو الحدث وحسب معنى الجملة، والتمكن من معرفة طريقة التنفس الصحيح، ومعرفة أماكن التوقف عند الإلقاء، ومعرفة الأماكن التي يجب أن يرتفع فيها الصوت وانخفاضه، ومعرفة سرعة الإيقاع وبطئه وتفادي عنصر الرتابة.

كان على الممثل في نهاية الأمر أن يتمكن من أدواته، من حركة ونشاط وحيوية وصوت عميق قوي، فضلا عن إجادته أنواعا من الحركات الرياضية والفروسية، ويتقن عنصر التعبير، والإتيان ببعض الحركات ذات التأثير المضحك. وهناك جملة من الإشارات وضعها هوراس في كتابه فن الشعر بالنسبة للممثل لكي يكون صادقا ومؤثرا، إذ يقول: "إن أنت استدرت دموعي وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولا،

[1]. المصدر نفسه، ص 86 .

وعندئذ فقط تحزنني مصائبك، إذا كان الدور الذي ستؤديه لا يناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب، الوجه الآسف تناسبه الكلمات الحزينة، والوجه الغاضب تلائمه الألفاظ الحانقة، والنكات تلائم الوجه المتهلل، وبدر الحكمة تتمشى مع الوجه الوقور"[1]. فهو يؤكد على مبدأ التوافق ما بين الدور وما يجب أن تكون عليه شخصية الممثل والإحساس بالشخصية. ويؤكد هوراس على تماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية، بالإضافة إلى ذلك لابد من احتفاظ الشخصية بصفاتها من بداية المسرحية حتى نهايتها، وهو بذلك يقترب نوعا ما من المسرح الواقعي وأطروحات ستانسلافسكي ومناصريه، من حيث ملائمة الممثل وأبعاده مع الشخصية وأبعادها.

6. أداء الممثل في القرون الوسطى.

أعلنت الكنيسة موقفها الواضح إزاء المسرح والداعي إلى محاربته وبشدة ولمدة طويلة، ذلك حرصا على أخلاق الشعب مما كان يعرض في المسارح الرومانية من فجور وخلاعة ومهازل وقضايا تثير الشهوات الدنيئة، وأطلق على المسرح بأنه مكان الفسق والفحش بسبب إظهاره الرجال والنساء في زينة مفرطة، فضلا عن المادة التي كان يقدمها والتي تعرضت إلى شعائر الدين المسيحي الجديد من خلال تقديمه مواضيع وثنية، بالإضافة إلى ارتياد مثل هذه الأماكن كان يشغل بال الناس ويصرفهم عن تعاليم الدين الجديد، يضاف إلى ذلك أن بعض رجال الدين كانوا يرتادون تلك الأماكن، لذلك حرمت الكنيسة المسرح نهائيا، مما أدى ذلك بدوره إلى انحسار ملحوظ في النشاط التمثيلي واختفاء شخصية الممثل بصورة شبه نهائية، مقتصرا ظهوره على بعض أداء الممثلين الجوالين، وهم امتداد للممثلين المتشردين والأفاقين في نهاية العصر الروماني، فقدموا عروضهم في أماكن مختلفة في مفترق الطرق والشوارع والساحات والأسواق والحانات خلسة من دون علم الكنيسة، وفي بيوت الأمراء والملوك

[1]. هوراس، فن الشعر، مصدر سابق، ص116.

والإقطـاع ذلـك لكسـب العـيش، وكـان يطلـق علـيهم أسـم (المُلـهين) باللاتينيـة Jocutatore وبالفرنسـية الجيـو نجليـو Jongleur، وكـانوا يقومـون بالعـاب التسـلية وبعض الألعاب الاكروباتيكيـة واللعـب بالسـيف وألاعيـب الحـواة وسـرد النـوادر والحكايات والارتجال وقذف السكاكين والمشي على الحبال، مستخدمين في نشاطاتهم هذه بعض الحيوانات المدربة، ويصاحب الأناشيد والغناء عـزف علـى بعـض الآلات الموسيقية. ونتيجة إلى مهارتهم في الحركة اشتركوا في بعـض التمثيليـات الدينيـة فيمـا بعد، لتمثيل بعض الشخصيات التي تحتاج إلى تلك المميزات والخصائص[1].

إحتاجت الكنيسة إلى المسرح كوسيلة لنشر تعاليم الـدين الجديـد، لكونـه نـزل باللغة اللاتينية التي يجهلها عامة الشعب، فظهرت بوادر نشاط تمثيلي بسيط وذي طابع ديني باستناده إلى الحكايات الدينية والوعظية، ومن ثم تطور من طقوس دينية بسـيطة إلى المسرحيات الشعبية، وكان هذا النشاط التمثيلي البسيط يتم داخل سقف الكنيسة.

ظهر أداء تمثيلي بسيط ذو طابع ديني أيضا داخـل الكنيسـة، عبـارة عـن ترتيـل بضعة أسطر مأخوذة من الكتاب المقدس يقوم بتلاوته الآباء القسـس أنفسـهم، وقـد نشأ من جراء هذا النوع من الأداء " الغناء الترتيلي الذي قرر أسـلوبه البابـا جريجـوار الكبير في القرن السادس الميلادي، يتناوبه المرتل الفرد والمجموعة "[2]. فأنتشر هذا النـوع من الأداء الترتيلي في أنحاء كثيرة وعلى يد الرهبان، ولم تخرج فكرة الغناء عـن نطـاق الدين المسيحي ومن محتويات الكتاب المقدس وباللغة اللاتينية، والتي غالبا مـا كانـت تؤدى في الأعياد والمناسبات الدينية، لذا عد الممثـل الأول فيهـا، هـو " العامـل بأسـم المسيح وكلماته والمكرر لحركاتـه، أنـه الكـاهن الـذي رسـم في احتفـال خـاص لهـذا

[1] . عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969)، ص158.

[2] . ر. بينار، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص49.

الغرض والذي هو أخيرا: ممثل المسيح على الأرض "[1]. ونتيجة جهل عامة الشعب بلغة الكتاب المقدس وعدم فهم معنى ذلك الحوار المرتل على لسان القسس والمتناوب مع المجموعة (جوقة) والذي كان يسر به كثيرا، وعلى الرغم من أن هذه الطقوس كانت تحتوي على نص درامي وحركات أدائية، ولحرص الكنيسة ورجالها من نفور الشعب، نتيجة الملل الذي قد يصاب به لجهله للغة اللاتينية، أدخلت بعض الحوارات والأناشيد وتصوير بعض المشاهد ويسمونه (Trope)، بوساطة منشدين أثنين بدلا من واحد وعلى صورة سؤال وجواب، وبذلك أصبح وجود حوار تمثيلي يكون أوقع وأجمل في تثبيت عقيدة الشعب الأمي وتقويتها[2]. ومن خلال هذا الحوار التمثيلي وتصوير المشاهد والحادثة ومحاولة تشخيصها بوساطة شخصين بوسيلة مشوقة، ولد المسرح داخل الكنيسة، وقد صاحب هذه الحوارية وهذا الأداء القداسي، الحركة والإيماءة والتعبيرات التي كانت لغة التفاهم والشرح ما بين القائم بالأداء والمشاهد، والتي غالبا ما كانت تتم في أعياد الميلاد وعيد الفصح، ثم أدخلت الموسيقى الكنسية فيها وبعض الأناشيد والصلوات، فضلا عن عديد من الأعياد التي كانت تقام فيها الاحتفالات والدرامات الدينية التي يكون فيها تنظيم لحركة الممثل. إذ وجد أنموذج كتاب يظهر فيه تنظيم سير القداس، وأخذت بعض هذه الأعياد والطقوس طابعاً دراميا، وكان بعض المصلين يأخذون بعض الأدوار البسيطة يتخلله بعض الحوارات التي تلقى في باب الكنيسة، ويصحب هذه الأعياد والطقوس الغناء بمصاحبة المزامير، والمصلون يرددون على شكل مجموعة (جوقة)[3]. وهنا برز نوع آخر من الأداء ألا وهو عنصر التلاوة إلى جانب الغناء، وهي إشتراك أصوات عديدة في قراءة

[1] . ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص31.

[2] . عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى، مصدر سابق، ص37.

[3] . جان فرابيه وجوشار. أ. م، المسرح الديني في العصور الوسطى، ت: محمد القصاص، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت)، ص9، ص10.

التراتيل الدينية والتي ولّدت بدورها نوع درامي ذات طقس ديني، لذلك نتجت الدراما " ذات الطقوس الدينية عن احتياج الكنيسة إلى استخدام صلاة الجماهير، لتبين للناس حقائق دينهم بيانا أكثر جلاءا "[1]. بدأت هوية المسرح الحقيقية تظهر أكثر جلاءا من جراء الطقوس والصلوات والأناشيد القداسية، لقد أفرزت هذه النشاطات الحركة والحوار والطقس العام، وأخذت تنمو عن طريق المحاكاة والتشخيص وتقليد الحركة واستخدام الأقنعة والملابس المناسبة للأدوار، ثم توسعت القصة المطروحة بإضافة حوادث جديدة لها صلة بالموضوع الأصل، فاتسعت وتشعبت أحداثها مع احتفاظها بالطابع الديني واللغة اللاتينية، يرافقها تعليمات للممثل ومسالك يجب أتباعها، من حيث تعامله مع أجزاء الديكور البسيطة وحمله لبعض الإكسسوارات، وهذه التعليمات فسحت المجال للممثل في التوسع في طريقة المحاكاة وإتقانها والوصول بها إلى النجاح والتقرب من الشخصية وأبعادها، ولم يقتصر الأتساع في القصة وحوادثها، بل تعددت المشاهد، والشخصيات أخذت تُغير في ملامحها الخارجية باستخدام اللحى، فضلا عن الملابس الملائمة لها وحسب الدور. كما استخدمت الأجنحة للممثلين القائمين بأدوار الملائكة، كما اشتركت الراهبات في بعض المشاهد التمثيلية[2].

من أهم المسرحيات التي قدمت داخل الكنيسة، هي مسرحيات الأسرار التي توضح حياة السيد المسيح. ومسرحيات القداسية التي تتناول حياة أحد القديسين، وميزتها أنها لا تستند إلى الكتاب المقدس. والمسرحيات الأخلاقية التي تمثل صفات البشر وتحمل شخصياتها أسماء أفعالها، كالجمال والخير والمحبة والسلام وتعبر عن سلوكها. وحرصت الكنيسة تمام الحرص عدم تولي الممثلين تشخيص الشخصيات عالية المقام، كالذات الإلهية والسيد المسيح والسيدة مريم العذراء، وكان يتم

[1]. لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مصدر سابق، ص75.

[2]. ينظر: الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مصدر سابق، ص203- ص206.

التشخيص بالعرائس والتماثيل لتدل عليهم، وفي مرحلة متقدمة سمح بأداء بعض الشخصيات وتقديمها[1].

خرجت المسرحية خارج الكنيسة نظرا لاتساع عدد المشاهدين الذين لم تستطع قاعة الكنيسة استيعابهم، فضلا عن انتقال التمثيل من يد القساوسة ورجال الدين إلى عدد محدود منهم، الذين شجعوا الحركة المسرحية الدينية مع اشتراك عامة الشعب فيها. هذا فضلا عن اشتراك العنصر النسائي في العروض المسرحية الدينية. وأدى خروج المسرح من الكنيسة إلى استخدام المشاهد المنظرية والديكورات التي كانت واجهة الكنيسة ملائمة كخلفية للديكور، فضلا عما أصاب الكنيسة في مدة متأخرة من دنس، نتيجة لما كان يعرض فيها من أعمال تمثيلية البعيدة عن الخلق الديني واستخدام كلام وأفعال بذيئة لا تليق بسمعتها، ذلك في بعض الاحتفالات والأعياد، كعيد الحمقى وعيد الحمير. حتى إن بعض رجال الدين كانوا يرتدون أقنعة قبيحة ومخزية في أوقات الصلاة والخدمة الدينية ويرقصون مع الجوقة وقد ارتدوا ملابس نسائية ويغنون أغاني ماجنة[2].

ومن أهم ملامح الأداء في العصور الوسطى، هو أن معظم الممثلين لم تذكر أسماؤهم من بعدهم، إذ كان معظمهم من الحواة والشباب. والسمة التي غلبت على المسرحيات الكنسية وعلى الأداء هو الحوار السردي ودخول المجازات التي تتطلب وجود ممثلين أثنين، وتأكيدها الجانب الوعظي والتبشيري، مما أدى إلى غياب التنظيرات المسرحية والنقدية، فأطلق على المسرحيات التي نهايتها سعيدة بالكوميديا والتي تنتهي بنهايات حزينة بالمأساة. كذلك أن هذه المسرحيات لم يرد ذكر أسماء مؤلفيها. أما طبيعة الأداء فكان ذا شكل طقسي عبارة عن أناشيد وتراتيل وصلاة

[1] . عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى، مصدر سابق، ص43.

[2] . شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص215– ص221.

وقداس لتأكيد الجانب الديني على حساب الدنيوي وتأكيد الخير على الشر، فضلا أن الممثل أصبح أكثر قربا من المشاهد وأكثر وضوحا. كما أحتفظ المسرح في العصور الوسطى بطابع المسرح الكامل، من حيث المنظر والموسيقى والحوار والحركة والرقص[1].

من أهم المسرحيات التي قدمت وأشهرها مسرحية (آدم) مجهولة المؤلف، وهي من مسرحيات الأسرار والتي وجد فيها إشارات للممثل عليه إتباعها، منها " ينبغي أن يتدرب آدم على أن تأتي إجاباته في مواقعها، وألا يتعجلها أو يتلكأ فيها، وعليه وعلى جميع الشخصيات أن يتدربوا على الكلام في رزانة وأن تكون إشاراتهم متفقة مع كلامهم، وأن يحافظوا على النص، وألا يزيدوا على الأبيات أو ينقصوا منها حرفا. وأن يحسنوا نطقها ويتحكموا في مخارج ألفاظها وأن لا يخلوا بترتيب الكلام أو سياقه "[2]. فضلا عن التعليمات الدقيقة لحركة الممثلين مع كل حوار، بالإضافة إلى التمثيل الصامت.

أخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية، فظهر بذلك التمثيل الحقيقي والفني، فضلا عن شيوع الكلام الشعبي العامي وطغيانه على الكلام اللاتيني، إذ قاموا بأدوار عديدة مستلهمة من أنواع مهنهم، فضلا عن دخول عنصر التسلية والمرح والفكاهة مادة لهذه الأدوار. فقدمت عروض كوميدية مثلت مسرحيات العبرة لتطرق الجانب الأخلاقي. كذلك مسرحيات الحماقة التي أخذت جانب الانتقاد الهازل. ومسرحيات المهزلة ذات التهريج الخالص. ومن أهم هذه المسرحيات، مسرحية تحت ورق الشجر ومسرحية طشت الغسيل ومسرحية الأستاذ باتلان[3]. المهم في أداء هذه المسرحيات أن

---

[1] . جان فرابيه وجوشار. أ. م، المسرح الديني في العصور الوسطى، مصدر سابق، ص13.

[2] . عبد الرحمن صدقي، المسرح في العصور الوسطى، مصدر سابق، ص80، ص81.

[3] . عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مصدر سابق، ص29.

الممثلين من العامة والحوار ذو كلام شعبي دارج يتصف بعدم اللياقة والتهذيب، فكان فجا عميقا، ويكثر في الأداء الحركات البهلوانية المضحكة والمسلية للمشاهد، والميزة الأهم هو تمكن هذا الأداء من الانفصال نهائيا عن الطقس الديني.

أضفت الكنيسة التي حاربت المسرح في بداية الأمر مزايا مهمة ومن صميمها، منها " الأبهة التي يتم فيها القداس الكاثوليكي، وتلك الموسيقى المقدسة المحركة للعواطف، والخلفية المعمارية ذات القدرة العجيبة على التأثير، وصدق الإلقاء واقتناع المتلقي بما يلقى"[1]. كما أثرت الشخصيات الكوميدية في المسرحيات الإنجيلية والأخلاقية في ما بعد القرون الوسطى، لاسيما على مستوى التأليف المسرحي، إذ تأثر شكسبير بهذه الشخصيات أثناء تكوينه ورسمه لشخصيات المهرج، لاسيما مهرج الملك لير وشخصية حفار القبور في مسرحية هملت[2].

7. أداء الممثل في المسرح الهندي.

ولد المسرح الهندي في أحضان الطقوس الدينية وفيها نشأ، ذلك المسرح المليء بالأجواء الساحرة والروحانيات والغيبيات والتي أتسم بها مسرح الشرق عموما. المسرح الهندي وليد تلك الرقصات الدينية المقدسة ذات التعبير الرمزي عن تلك الشعائر الدينية بمختلف مذاهبها وعقائدها كالهندوسية والبوذية. وتاريخ المسرح الهندي يشوبه الغموض واللبس والتناقضات والتخمينات، إلا أن الباحثين والمختصين يجمعون على أن المسرح والتمثيل في الهند نشأ بفعل الطقوس الدينية والرقصات والموسيقى بالاعتماد على الملاحم والأساطير والكتب المقدسة. وتعد الرامايانا

1. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص215.

2. xxx، المسرح في العصور الوسطى، ت: فريد ضياء شكارة، في: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (4)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987، ص69.

والمهاباهارتا من أعظم الملاحم الهندية التي استخدمها الكتاب وتناولوها في مسرحياتهم ومن أشهرهم بهاسا وكيداسا وشودراكا .

أعتمدت الطقوس الدينية على عناصر الرقص والغناء والإيماءة، التي عالجت بدورها مفاهيم دينية وفلسفية، فالطقس الديني الهندي قائم، على " الرقص والإنشاد والإيماءة، ومن ثم كانت أرقى الفنون الدرامية هو الرقص الدرامي، الذي يتناول التصورات الدينية والفلسفية "[1]. وكانت هناك عديد من الرقصات والحركات ذات الطابع الديني وشبه الديني الخاصة بالهنود القدامى، منها رقصة الصيد التي تؤدى بمصاحبة الموسيقى، وأناشيد لاستنزال المطر وسطوع الشمس لنمو الزرع.

أزدهر المسرح الهندي حقيقة في القرن الرابع الميلادي. وبات الأداء في المسرح الهندي يسجل بتفاصيله كافة، من ناحية الأحداث والمواقف والملابس والمناظر إلى أصغر دقائق حركات أجزاء الجسد، مثل حركة الرقبة واليد والقدم والرموش والحواجب، فضلا عن أجزاء الجسد الأخرى التي يتخذها الممثل أثناء الرقص الدرامي بعد أن كانت كل هذه التفاصيل تتم شفويا[2]. ويعدها قاسم بياتلي، شفرات وترميزات عالية الدلالة لكونها حركات دقيقة صادرة عن العيون واليد والذراع وبقية أجزاء الجسد على الرغم من بساطتها[3].

ولعل أسطورة الآلهة الذين رغبوا بالتمتع بسماع ومشاهدة مسرحية، تعد بذرة أو نواة المسرحية الهندية، إذ عمد كبير الآلهة براهما إلى الكتب الأربعة المقدسة، واستمد من كل واحد منها عنصرا من عناصر الدراما، وابتكر عنصرا خامسا بالدراما. وسميّ المؤلَف بـ(بهاراتا ناتيا ساسترا)، أي بمعنى قوانين بهاراتا في الرقص

[1] . محمد فكري، قصة الدراما الهندية، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت)، ص25.

[2] . المصدر نفسه، ص26.

4. قاسم بياتلي، دوائر المسرح، ط1، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1998)، ص95- ص98.

والدراما، وضم هذا المؤلّف والذي تناقل في عدة جهات شفويا، تفاصيل العرض المسرحي. وفيما يخص الأداء حدد فيه تفاصيل حركة العنق ومقلة العين ومختلف أوضاع الجسد وهيئته الراقصة بأنواعه كافة. وعهد إلى بهاراتا الذي تمتع بالحس الفني لعرض هذه المسرحية بغية إمتاع الآلهة[1]. والحقيقة إن هذه المسرحية لم تكن سوى حوارات وطقوس دينية تحتوي على عناصر الرقص والموسيقى والإنشاد.

ظل العرض المسرحي قائما على عناصر انبثق منها المسرح وتطور، ألا وهو الشعر يصاحبه الرقص والغناء والموسيقى. فالشعر له الأثر الكبير في أداء الممثل، من حيث الحركات والوقفات والإشارات والإيماءات، لأنه يحدد إيقاعاتها من حيث، أنه "يهدئ من سرعة الحدث، فيضطر الممثل لكي يظل مستحوذا على انتباه الجمهور، أن يصل إلى درجة كبيرة من المهارة والإجادة، وأن يعمد إلى كل قدراته الفنية أثناء التمثيل. ويتيح له الكثير من الوقت لوقفاته، ولإثراء حركاته وإشاراته التي يعتمد عليها في التعبير عما يجيش في المسرحية من عواطف وانفعالات ومعان، ليجذب الجمهور"[2].

ترتبط الموسيقى ارتباطا وثيقا مع الشعر لاحتوائهما وحدة النغم ويؤسسان على انسجام وحدتي الزمن والإيقاع، فهي عامل مساعد ومهم في إبراز التعبيرات والانفعالات والعواطف والمشاعر الداخلية وتجسيدها، بوساطة الجسد وحركاته المختلفة.

أما الرقص فهو العنصر الرئيس والأساس التي قامت عليها المسرحية الهندية، منذ نشأته الأولى على يد (سيفاSiva) خالق العالم وهاديه وثاني إله في ثلاثي الآلهة

---

[1] . فوبيون باورز، المسرح في الشرق، ت: أحمد رضا محمد، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. ت)، ص11.

[2] . محمد فكري، قصة الدراما الهندية، مصدر سابق، ص41، ص42.

الهندوسية[1]. وتتصف عبادة الهنود بصفة الرقص حتى أنهم يظنون أن الإلهة نفسها تقوم بعملية الرقص، فهو في المسرحية الهندية يتجاور مع الشعر والموسيقى والغناء في تصوير الفعل الفني وتجسيده والتعبير عن الأفكار عن طريق الحركة، فضلا عن إشغاله لفضاء المسرح عندما يكون المنشد (ماسك القصة) مشغولا بإنشاده. فأداء الممثل الراقص يكون ترجمة لكلمات ذلك المنشد، بوساطة حركاته الجسدية الحرة وبرقصه المعبر. والرقص وسيلة مثلى للتعبير عن اللحظات كافة وخير وسيلة للإفصاح عن المشاعر والعواطف والانفعالات التي تقف الوسائل الأخرى عاجزة عن الإفصاح عنها بصدق. وفي "الرقص الهندي وفي المسرح الشرقي دلائل على الإمكانات الهائلة الكامنة في الحركة، فلقد استطاعت عبر الزمن تشكيل أعراف اجتماعية ثقافية بين المتلقي، فأصبحت أحد أشكال الخطاب المعزول تماما عن الكلام، فالشخصيات تتحاور وتتخاطب عبر الحركة وحدها"[2]. هذه العناصر الرئيسة هي التي تميز بها المسرح الهندي والمسرح الآسيوي عموما. فهي مزيج متوازن ولكل عنصر صفاته الخاصة به. وفي الوقت نفسه هناك خصائص متجاورة ومتداخلة فيما بينها في داخل هذه العناصر، فبوساطة الشعر يملأ الممثل حركته مثيرا لدى المشاهد جملة من ردود الأفعال المختلفة عما هي عليه في التمثيل العادي. والموسيقى التي هي أساس كل عرض مسرحي وكثرتها تسر قلوب المشاهدين وتؤكد ذلك الاتصال الوجداني المستمر. والرقص يسمو بالمتعة الجمالية ويمزجها ويفسرها لتبعث السرور والإعجاب لدى المشاهدين، وهو عكس اللغة والصوت حيث لا يتطلب من المشاهد ذلك الجهد في التفكير لفهمه. والدراما والرقص عنصران لا ينفصلان في المسرح الهندي[3].

[1]. فوبيون باورز، المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص11.

[2]. زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، (عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1992)، ص88، ص89.

[3]. فوبيون باورز، المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص24، ص29، ص32.

ومجمل أداء الممثل في المسرح الهندي اعتماده على العناصر الجوهرية والرئيسة، وهي الرقص والشعر والموسيقى، وكل عنصر له دلالته الخاصة به ودلالته ضمن العناصر الأخرى. فالرقص الدرامي للممثل بحركاته وإشاراته وإيماءاته المتنوعة والمختلفة يقرأ من خلال الشكل الذي يتخذه الممثل والذي على أساسه يتذوقه المشاهد الهندي، فحركة "اليد وإشاراتها وكذلك طريق النطق وأسلوب الرقص.. يجب أن تكون كلها غير طبيعية.. أو تشعر من البداية كأنها تمثيلية"[1].

قدّم سليفان ليفي العالم الفرنسي المتخصص في الدراسات الهندية، قائمة بصفات الممثل الهندي الجيد (السوتردارا) الشخصية الرئيسة في فرقة الممثلين الذي عليه أن يعرف الآلات الموسيقية واللهجات المتعددة والتعامل مع الغانيات والمؤلَفات الخاصة بفن الشعر، وأن يعرف كثيرا من الأشياء التي تخص المناطق والبيئة والتاريخ. وهناك الصفات الطبيعية، منها الفطنة والجلال والسمو والحزم والشرف وقوة الذاكرة والصحة واللطف والصبر والسيطرة على النفس والصدق والأدب والقناعة، وأن يكون مجرد ممثل عليه أن يكون نظِرا جميلا لطيفا عريض الوجه طويل العينين أحمر الشفتين لامع الأسنان ملفوف العنق مصقول الذراعين نحيل الخصر واسع الحوض قوي الفخذين، ولابد أن يكون ساحرا رشيقا نبيلا عزيز النفس[2].

8. أداء الممثل في المسرح الصيني.

نشأ المسرح في الصين أيضا في رحم الطقوس الدينية والاحتفالات والأعياد وأنواع الرقص الضاربة في القدم في المعابد وبمصاحبة الموسيقى.

3 . Duerr, Edwin, The length and Depth of Action, (N. Y: Holt, Rinehart and winst, 1962), p.p. 57, 58.

2 . أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، ت: سامية أحمد أسعد، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1970)، ص604– ص605.

أما النشاط المسرحي الأكثر شهرة، هو ما يسمى بـ (الأوبرا الصينية) والتي ظهرت في نهاية القرن الرابع الميلادي، وهي شبيهه إلى حد ما بالأوبرا الغربية، وكان الاعتماد الرئيس فيها على عنصر الغناء والموسيقى، فضلا عن الأزياء ذات الحس الجمالي العميق والإكسسوارات المستخدمة والجو المليء بالرمز والخيال، ويصاحب الأوبرا موسيقى آلية ضخمة تصك الأذان تعلو من شأن نفوس المشاهدين الصينيين، ومن مميزات الأوبرا الأخرى هي اضطلاع الممثلين الرجال معظم الأدوار، والذين يلقون حواراتهم المتكونة من الأغاني والأناشيد وحوارات كلامية مرتجلة أحيانا، وطريقة النطق والإلقاء تتم بطريقة لا تطابق المألوف، تتخللها تقاليد تضم إشارات وأوضاعا وتلحينا وتدرجات التعبير المصطنع[1].

تنوعت الأوبرا الصينية وأخذت أوجه عديدة ذات طابع مختلف، إلا أن أوبرا بكين تعد الرئيسة ألام التي استمدت مواضيعها من الأساطير والقصص الشعبية، ومن أشهر ممثليها (ماي لان فانك)، الذي اشتهر ببراعته في تمثيل الأدوار النسائية (دان)، وكما تقر الأعراف والتقاليد بمنع النساء في التمثيل الذي حرم بمرسوم ملكي، إذ كان (فانك) يقوم بعدة تدريبات يوميا، على الرغم من كبر سنه للسيطرة على عضلاته وأداء الحركات الصعبة والتحكم بها، وممثل الأوبرا لا يقتصر أدائه على التمثيل ووضع الماكياج، بل يتطلب أداؤه أيضا القيام بالحركات البهلوانية والاكروباتية الصعبة، والتمكن من استعمال الرماح والسيوف وأدوات القتال الثقيلة الأخرى، وعليه أيضا أن يعبر بوساطة الحركات عن عنف المعركة في الوقت الذي لا يمس زميله بسلاحه على سبيل المثال. ونظرا لبساطة المسرح الصيني وخلوه من أغلب الديكورات والمناظر والأدوات، وجب على الممثل في الأوبرا الإيحاء للمشاهد بالأشياء والحوادث

[1]. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص176، ص177.

والأفعال المختلفة، بوساطة التعبير الصامت والإيماء الرمزي عن طريق الحركات والإشارات والإيماءات، كأن يرتقي سلّما أو يتسلق جبلا أو يعبر نهرا إلى غير ذلك. وحددت دراسات ثرية ودقيقة من المختصين بدقائق هذه الحركات والإشارات وما يمكن أن تعبر عنه، وتبويبها ودراستها والتدريب عليها من قبل الممثل. وقد حددت على سبيل المثال خمسين حركة خاصة بالأكمام، وعشرين نوعا من الضحك. لذا تطلب من ممثل الأوبرا أن يؤديها في أدق تفاصيلها وبصورة متقنة، فضلا أن هذه الحركات تتطلب الصبر والأناة والتروي والرزانة في أدائها، مثلا دور المرأة العجوز يتطلب نوعية خاصة من الحركة. ومن هنا أتت صعوبة أداء بعض الحركات التعبيرية في أوبرا بكين بصورة خالصة وبدون شائبة أو تصنع. لذا انقسم الممثلون إلى أصناف مختلفة وحسب الأدوار التي يؤديها الممثل وحسب مؤهلاته وصفاته وإتقانه لحركاته التي يواظب عليها بالدراسة والتمرين. فأضحت هناك شخصيات نمطية تقترن بأداء ممثل واحد يستطيع أدائها وتجسيدها، فضلا عن أزياء الشخصية الخاصة بها واكسسواراتها. ويعرف المشاهد الشخصية من خلال أنواع الوجوه المستخدمة ونوع الزي ولونه، والذي غالبا ما يمتاز بالفخامة ولا يتقيد بما تحتاجه المسرحية. أما من ناحية الماكياج الذي يقوم به الممثل نفسه، فهو أيضا ذو ميزة ودلالة لتعرف الشخصية الممثلة، من حيث الألوان والخطوط المرسومة على الوجه، للتعويض عن القناع الذي كان مستخدما ومتداولا في القدم، والذي اقتصر استخدامه في تجسيد الشخصيات الحيوانية. تعد كلا من الأزياء والماكياج بمثابة إرشادات للمشاهد عن السن والطبائع والحالة النفسية للشخصية. وهناك نماذج كثيرة في تعبيرات الوجه يفوق المئتي تعبير والذي يظهر على وجه الممثل، ولكل نموذج تعبيري خط ولون خاص به. أما الموسيقى فنصف حوار الأوبرا غناءا والنصف الآخر حوار يلقى بأداء مسرحي. والغاية منه إعطاء راحة للمغني نتيجة التوتر النفسي والجسدي. وتصاحبت الأوبرا

موسيقى عالية وذات آلات غريبة، وبالرغم من تنوعها وتباين آلاتها وصخبها، إلا أنها لا تخلو من الانسجام، ووظيفتها الأساس ضبط الإيقاع والحركات المسرحية وشد المشاهد والتفاعل مع الحدث[1].

أزدهر المسرح الصيني في عهد الامبروطور(مينـنج) القرن السادس عشر، إذ قدمت بعض المسرحيات ذات البعد الأخلاقي والعاطفي والسحري أكثر مما هي ذات بعد ديني أو شعري، واهتمت أغلب المسرحيات بالفضائل والأدب، وغالبا ما يكون الحوار فيها مرتجلا ومتغيرا أثناء الأداء، والممثل الرئيس فيها يقوم بعملية الغناء، وتتصف هذه المسرحيات بطول وقت عرضها وتعدد فصولها، مما أتاحت للممثل فرصة وتجربة في فن الأداء[2].

من أنواع النشاط المسرحي الصيني تجسدت في (التتانتزو)، وهي نوع بسيط من المسرحيات الغنائية، يتم فيها رواية بعض القصص المحلية والحكايات والأساطير، وتعد نوعا من أنواع التسلية. ويتلخص أداء الممثل فيها بجلوسه خلف منضدة وبيده مروحة أو مطرقة تساعده على أداء بعض الحركات المتنوعة والمختلفة، والممثل هنا يكون راويا، والإلقاء عادة ما يصاحبه عنصر الموسيقى وبآلات مختلفة من حيث النوع والعدد، ذلك تبعا لعدد الممثلين القائمين بالأداء. أما صفات الممثل الراوي هي التمتع بصفة البراعة من حيث إتقانه لجميع الأدوار، فضلا عن سرعة الخاطرة ورد الفعل السريع للتعليق المستمر إزاء ما يجري من مشاهد وأحداث وانفعالات، وعليه أيضا إتقان تقليد أصوات مختلفة لما يتطلبه الموقف وكأنه أشبه بمؤثرات صوتية، بالإضافة إلى إجادته فن الغناء وأصوله. وممثل (التتانتزو) له مكانة بين ممثلي العالم، بل قد يتخطاهم، لأعتماده في الأداء على قابليته في الإيماء والتعبير والرمز عن الصورة أو

---

[1] . نزار سعيد، في المسرح الصيني، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1973)، ص15– ص23.

[2] . ر. بينار، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص42، ص43.

الحالة أو الموقف الذي يدركه ويفهمه المشاهد، ويستعين الممثل بذلك الجو الخاص الذي يخلقه لتأكيد حركاته وغنائه وإلقائه[1].

ونتيجة العبء الذي وقع على كاهل الممثل الصيني من نقل التعبير والإيماء بالأشياء والأحداث والرمز إليها بالحركة والإشارة والإيماءة، لذا وقع "عبء إيصال الزمن والمكان والجو العام على الممثلين الذين يتدربون منذ سن مبكرة على السيطرة البهلوانية على أجسامهم ويتعلمون إضافة إلى ذلك مجموعة كبيرة من الإيماءات التقليدية"[2]. لذا لابد لممثل الأوبرا أن يتمتع بمرونة عالية وحيوية ويواصل تدريبه بدقة وعناية، وأن يجيد دقائق الحركة وأن يتأمل دوره وأن يعرف تفاصيله، فضلا عن معرفته لفروقات أنواع الإيماءات والإشارات وما يمكن أن توحي بها، وأن يكون مرنا بهلوانا نشيطا وأن يستمر بالتدريب طول حياته الفنية وأن يبدأ بالتمرين من الصغر[3].

تميز المسرح الصيني أيضا بظهور خازن أو صاحب الأدوات المسرحية، فهو يساعد الممثل في أدائه، كأن يناوله إكسسوارا معينا أو أداة بسيطة يستخدمها الممثل في أدائه، فضلا عن إعطائه الأزياء المسرحية أثناء الأداء أيضا. ويتم هذا دون اكتراث لما يدور حوله، وهذا دليل على عدم اكتراث المشاهد الصيني بالأسلوب الواقعي، ويقترب نوعا ما من التغريب الذي جاء به بريخت في مسرحه الملحمي، بوصف تلك الحالة أمرا مقبولا ومرغوبا فيها، فضلا أن هذا الإشتراك في الأداء في المسرح الصيني يهيأ إشتغال الرمز والإيحاء والخيال والتعبير الصامت، الذي يغلب على أداء الممثل والذي يقدم رمزا متفقا عليه يمكن رسم الواقع إزاءه[4].

---

1 . نزار سعيد، في المسرح الصيني، مصدر سابق، ص11، ص12.

2 . جون رسلر تيلر، الموسوعة المسرحية، ج1، ط1، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1990)، ص117.

3 . فوبيون باورز، المسرح في الشرق، مصدر سابق، ص320، ص321.

4 . الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج4، ت: شوقي السكري، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د. ت)، ص113، ص114.

غلب على الأداء في المسرحية الصينية الطابع التقليدي حتى القرن العشرين، وبفعل التأثيرات الأوربية جعلت العروض في متناول الجمهور وفي المدن الكبيرة، فضلا عن إدخال الأسلوب الواقعي بشكل مؤقت. والمسرحية الصينية كانت مزيجا من القصص والأساطير والتاريخ، مما جعلها تكون مألوفة لدى المشاهد الصيني، وهي مزيج أيضا من اللغة الصينية الأدبية الرفيعة واللغة الشعبية العامية الدارجة، ويمتزج فيها عنصرا المأساة والملهاة على الرغم من النهاية السعيدة لها، وعلى الممثل تطويرها بحرية كاملة. أما الممثلون فهم أربع فئات: الشخصيات الرجالية (شنج)، والشخصيات النسائية (دان)، والرجال الأقوياء والأبطال وذوو الشكل الغريب (تشنج)، والممثلون الهزليون (تان). ولكل فئة من هذه الفئات تقسيمات فرعية معقدة وكثيرة، وكان الرجال حتى وقت قريب يمثلون الأدوار النسائية والذين يغنون بأصوات حادة ومرتفعة الدرجة، باستثناء دور العجائز يكون الصوت لديهم طبيعيا، ولكن تغير الحال في بداية القرن العشرين، إذ بدأت النساء تمثل تلك الأدوار النسائية وبشكل متزايد[1].

9. أداء الممثل في المسرح الياباني.

حدد المسرح الياباني هويته الفنية أيضا بالارتكاز على الجذور التاريخية والعقائدية والأسطورية، منميا تلك الجذور وفقا للاتجاهات الاجتماعية السائدة، فضلا عن الصراع الأيديولوجي بين السلطة والشعب، أو ما يسمى صراع الطبقات، مما أفرز نوعا من الفنون ميزت طبيعة النبلاء والإقطاع ومحابي الساموراي عن عامة الشعب، مما أدى هذا بالضرورة القائمة إلى وجود فن شعبي يعبر عن طموحات العامة وفكرهم وميولهم. فظهر هذا بأفكار مناقضة تماما لفكر الطبقة الأولى وهو ما ميزه عنها، الأمر الذي جعل مطامع الاستحواذ لدى السلطة أكثر طلبا لاستلاب هذا الحق

[1]. جون رسلر تيلر، الموسوعة المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص117.

الشعبي. ومن هذه الحقوق (الفنون) وفن المسرح بشكل خاص، إذ كانت الفجوة واسعة بين المسرح الذي مثّل السلطة والنبلاء ومسرح العامة الشعبي. فالأول مسرح أرستقراطي ذو فكر وذهنية عالية والمتمثل بمسرح النوه. في حين أختص مسرح الكابوكي بفئة الشعب، المسرح الأقل ثقافة والأكثر خشونة وسوقية، والأكثر تحررا وانطلاقا. مسرح يرضي ذوق الشعب الذي أهتم بالشكل في طريقة عرضه، إلا أن المسرحيين أتسمو بالخصوبة الحسية والشكل المزخرف. وهذا التنوع والاختلاف أدى بالضرورة إلى تباين واختلاف في أداء الممثل.

وردت إشارة في قصة التاريخ القديم لليابان والذي يرويها كتاب (الكوجيكي) أو سجل الأحوال القديمة الذي كتب عام 1712م حول صور فن المسرح الياباني والتي حددها:

1. العنصر العقائدي الخيالي الذي أقترن بمسرح النوه الياباني.
2. العنصر السحري المميز لمسرح كابوكي مع ملامح المسرح الحديث.
3. عنصر الرقص.. وهو جزء حيوي أساسي في كل الفنون الدرامية اليابانية[1].

فمسرح النوه مسرح السلطة وفلسفتها، والكابوكي مسرح الشعب، أما الرقصات فهي كثيرة ومتنوعة اقترنت منذ القدم بالطقوس الدينية، وعدت بمثابة تمثيل رمزي يؤدى أمام الآلهة، هذا الحفل الترتيلي الراقص بمصاحبة الدمى مهد لنشوء المسرح الياباني، ومن أهم هذه الرقصات هي: رقصة كاجورا ورقصة الجيجاكو ورقصة البوجاكو ورقصة الدينجاكو ورقصة الساروجاكو*.

---

[1] . فوبيون باورز، المسرح الياباني، ت: سعد زغلول نصار، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964)، ص7.

* رقصة كاجورا: تعني موسيقى الآلهة، وأصبحت تدل على أية رقصة تقوم بغرض تهدئة الآلهة وتسليتهم.

مسرح النوه

انحدر مسرح النوه من تلك الرقصات البوذية ذات الطقس الديني التي تؤدى من أجل استمالة الآلهة والتي تقام في الهياكل والمعابد، ويعد شكلا مسرحيا عريقا، أزدهر وتطور في بداية القرن الخامس عشر، وهو مسرح غنائي كلاسيكي من قمة أشكال المسرح الراقص، وذو مزيج مركب من الرقص الشعبي الجمالي بمصاحبة الموسيقى والشعر مع النثر الجميل، ومن عروض الاحتفالات الدينية التي تقام في المعابد ومن رقصات الدينجاكو والساروجاكو، مع توازن الرقص والتمثيل الصامت، وهذا الرقص الذي تعده أحد الأساطير اليابانية، أنه نشأ بفعل مسرحية النوه الذي أبتدعته الإلهة، وأهم ما يميز مسرح النوه هو التركيز على طريقة العرض والفكرة، حيث الأناقة والدقة في الشكل والعمق اللوني ذي التعبير الجمالي والمطابقة الهامشية للواقع والمظاهر السطحية والمحاكاة القائمة على تقليد الانفعالات والمشاعر الإنسانية، لأن النص مجرد إطار لعبارات منمقة ذات إيهام شاعري، والصراع غير موجود فيه ويتجلى في رد فعل التقاليد أو الموقف أو الفعل المحدد، والقيمة الكامنة فيه تعتمد في معرفة المشاهد الياباني وتذوقه لمادة الطقس السامية والفائقة، فهو يقدم نصائح

- رقصة الجيجاكو: تعني موسيقى البراعة، نوع من الرقص الدرامي، تقدم كجزء من طقوس للتعاويذ وطرد الأرواح.
- رقصة البوجاكو: تعني موسيقى الرقص، ليس لها دلالة دينية، ومواضيعها خالية مجردة وذات طبيعة غير ثابتة، وهي شكل من أشكال الفن الرجولي الجريء، وغالبا ما تكون للتسلية.
- رقصة الدينجاكو: تعني موسيقى الحقل، ذات صلة وثيقة بالأرض، وكانت في الأصل تطويرا معقدا لرقصة الاحتفالات بزراعة الرز.
- رقصة الساروجاكو: تعني موسيقى القرد تمثيلية هزلية، وفي اللفظة تورية مع تحايل في النطق تصبح موسيقى المبعثرة، وهي فواصل فكاهية صممت أصلا لكسر حدة التشابه الممل في رقصات الكاجورا الخالصة الجادة.

للمزيد ينظر: فوبيون باورز، المسرح الياباني، مصدر سابق، ص8- ص19.

أخلاقية على يد الكهنة، ويتصف أيضا بالدماثة والتهذيب الناتج عن رعاية طبقة النبلاء، وباتت مفردة النوه، مفردة ترادف كلمة الدراما في القرن الخامس عشر[1].

مسرح النوه ملهاة وتسلية للنبلاء، ومواضيع المسرحية شطحات في عالم الخيال والعقيدة، أو هي مجرد مشاهد من الماضي القديم. والموضوع الأساسي فيه هو ما يتصل بالحياة الأخرى. تمثل مسرحيات النوه على مسرح مربع الشكل مرتفع قليلا عن الأرض، والمشاهدون يجلسون على الأرض على جانبي المسرح. يدخل الممثلون من ممر طويل مائل يرتد إلى الوراء. يؤدي المسرحية إثنان من الممثلين مع الجوقة في مشاهد مختلفة، إذ يقدم الممثل الثاني (واكي) الفعل المسرحي، بوساطة أنشودة تفسر نوعية المسرحية، والممثل الأول (شايت) يظهر بقناع وزي معقد ويلقي أنشودته ثم يدور حوار مع الممثل الثاني، بحيث تتجلى فكرة المسرحية والشخصية الحقيقية للممثل الأول (شايت) الذي يمثل الإله أو البطل، وتحتوي المسرحية أيضا على رقصات متنوعة ومختلفة ذات أشكال مناسبة للموقف[2].

يرى الممثل الياباني زيامي، أحد كبار ممثلي النوه، إن الأداء المسرحي هو فعل ديني صوفي. وقد كتب أبحاثا قيمة في فن تمثيل النوه، حيث من المستطاع متابعة الإمكانيات المتاحة للممثل الياباني في مراحل عمره الفنية المختلفة. إذ تبدأ القاعدة في التمثيل في مسرح النوه ببدء تمرينات في سن السابعة من العمر، ويؤدي التلميذ هنا بصورة تلقائية، ومن خلال تمرينات النوه تظهر الطريقة الدالة على الموهبة سواء كان رقصا أو غناءا أو حركة، وإعطاء التلميذ الحرية الكاملة وفسح المجال للأداء دون تدخل، باستثناء تعليمه فن التعبير الصامت مهما أمتلك من قدرة على ذلك. ويتدرب

[1] . المصدر نفسه، ص19.

[2] . جون رسلر تيلر، الموسوعة المسرحية، ج2، ط1، ت: سمير عبد الرحيم الجلبي، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1991)، ص406، ص407.

خلال هذه المدة من العمر ولغاية الثانية أو الثالثة عشر وهي المدة التي يفهم فيها التلميذ فن النوه، ويميل الصوت فيها إلى الثبات عند مقام طبيعي معين، وتتسم هيئته الطفولية بالطلاوة، والصوت يكون جميلا، وألا يؤدي حركات معقدة ودقيقة، مع مراعاة ترك التلميذ تنمية وتطوير ما يسهل عليه أو يجيد إتقانه وإعطاء السبق لعنصر الصنعة. المطابقة ما بين النص والغناء والعناية بحركات الرقص والأداء الدقيق هي المفردات التي ينبغي مراعاتها بعناية في هذه المدة. في سن السابعة أو الثامنة عشر والتي تعد مرحلة مهمة ويقل فيها التدريب، لأن الصوت والجسد قد أصابهما التغيير، وعليه بتمرين صوته طوال النهار في خلوته وعلى الطبقة المناسبة لصوته ومواصلة تمريناته التي تحول دون تركه لفن النوه. ومن سن الرابعة أو الخامسة والعشرين، وهي مرحلة في غاية الدقة لتحديدها قدرات التلميذ من ناحية معالم الصوت والجسد بصورة نهائية. وتتحدد قدرات التلميذ في الأداء سواء كان ماهرا في نظر الجميع أو في نظر قسم معين، وعليه أن يواصل تمريناته في إتقان التمثيل الصامت والإفادة ممن سبقه في هذا المجال من أساتذة هذا الفن. وفي سن الرابعة او الخامسة والثلاثين وفيها تبلغ كفاءة التلميذ ذروتها إذا أجاد الملاحظات في المراحل العمرية السابقة. وفيها يجب السيطرة على التجارب السابقة كافة التي مر بها، وأن يكون شديدا مع نفسه، وفي الوقت نفسه عليه أن يفكر بالطريق الذي يكفل له مواصلة العمل وضمان مستقبله. ولابد من التكامل في هذه المرحلة وبدونها يصبح الأمر محالا. وفي الرابعة أو الخامسة والأربعين عليه الابتعاد عن أداء التمثيل الصامت حتى لو اكتملت مهارته، والقيام بأداء ما يناسب عمره في هذه الفترة وباعتدال وبصورة شفافة وخفيفة وغير مبالغ فيه. وفي مرحلة ما بعد الخمسين ينصح زيامي الممثل بالاعتزال، لأنه فيها يكون الممثل غير قادر على إتقان أدائه بدقة ومهارة لكبر سنه[1].

[1] . أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص445– ص449.

من خلال أبحاث زيامي في فن التمثيل لمسرح النوه وتعاليمه الدقيقة، يتوصل الممثل إلى الإجادة والبراعة، وتعد في الوقت نفسه بمثابة دستور لمن يريد الإفادة وتطوير نفسه وإجادته لمهنة التمثيل في مسرح النوه.

أداء الممثل في مسرح النوه هو تقديمه لنفسه كلاما، وأحيانا يقدم شخصية أخرى إذا تطلب الأمر ذلك ناتجا موقفا دراميا، وبكلماته أيضا يشرح طبيعة المنظر، لأن المسرح النوه خالٍ تماما باستثناء بعض الأشياء المرسومة على الواجهة الخلفية، فضلا عن المساعدين في الجوقة في تفسير وشرح الموقف وماهيته بالكلمات والمؤثرات الموسيقية، والتي تترجم عديد من الأحاسيس والمشاعر، والمشاهد لا يرى تمثيلا واقعيا وإنما أداءا شاعريا، إذ تتحول حركات الممثل إلى تعليق للفكرة وبصورة حالمة ويفسر أيضا بوساطتها أحداثا قادمة، ومن التقاليد الصارمة التي سار عليها مسرح النوه منذ قيامه ولغاية القرن العشرين، هي اقتصار الأداء على الرجال فقط حتى الأدوار النسائية منها، إذ لا داعي للممثل من تغيير صوته في أدائه لدور نسائي ويقدم الدور بصوته هو، وممثل النوه يستخدم قناعا في الأداء ويكون صغير الحجم نوعا ما، بحيث يغطي الوجه فقط، في حين تبقى الأذنان والرقبة ظاهرة، وغالبا ما تكون الأدوار النسائية والشياطين والأشباح ذات قناع، أما الممثلون الذين لا يرتدون الأقنعة على الوجه فعليهم الظهور بلا ماكياج، وإن أهم مكملات إرتداء الأقنعة هو إرتداء الشعر المستعار، أما أدوار الآلهة والأباطرة والشخصيات ذات المقام الرفيع يؤديها ممثلون صغار السن، لأن الكبار منهم تلقى على عاتقهم مسؤولية أدبية قد تقتصر قدراتهم الأدائية على تجسيدها، فضلا أن هذه الأدوار تحدد من نشاط الممثل وحركته في الأداء التي تتطلبها الأدوار الرئيسة، وإذا ما قام أحدهم بهذه الأدوار ولنتيجة واقعيته وظهوره الشخصي يخل في أحداث الشخصية وقوتها، والسبب الآخر هو تلك العادة الشاذة من العلاقات الجنسية، إذ كان يسر طبقة النبلاء وهم يشاهدون فتيانهم وهم

يؤدون تلك الأدوار وفي أماكن رفيعة المستوى، فضلا عن هيئتهم الجميلة التي تلاءم كل الملائمة أداء تلك الأدوار، ولقلة خبرتهم الأدائية تكون سببا في إعطائهم أدوارا بعيدة عن المشاركة الايجابية الأساسية في المسرحية. ويرتدي الممثل صندلا أبيضا ذا حزام مضفر، في حين ترتدي الشخصيات الهزلية صنادل صفراء. أما الأزياء فهي براقة فخمة وذات ألوان ناصعة ومطرزة بالذهب والفضة. وإيقاع أداء الممثل في مسرح النوه بطيء نسبيا، فكل حركة أو إيماءة تؤدى بعناية بالغة، لأن كل نوع منها يعطي معنى ودلالة خاصة تختلف عن النوع الآخر، وهو بذلك مليء بالتعبيرات، لذلك تميز ممثل النوه بكثرة الحركات واللفتات والإيماءات والإشارات مع الموازنة الفائقة في أدائها، فضلا عن إجادت ممثل النوه الرقص والغناء، وأدائه مهذب عالي التقنية، فضلا عن مهارة الصوت والموهبة الأدائية[1].

أداء ممثل النوه قائم على تقليد الشكل الخارجي، وعملية إيصال الانفعالات الداخلية والمشاعر تتم بوساطة الأداء الحركي لتجسيد الحالة أو الموقف، ويميل الأداء إلى الرمزية والتلميح والإيحاء بمصاحبة الموسيقى ويبتعد بدرجة كبيرة عن الأسلوب الواقعي، مما يتطلب من ممثل النوه قدرة إضافية في أدائه وصولا إلى فكرة الممثل الكامل الذي دعا إليه زيامي والوصول إليه، ذلك الممثل الذي ينال الرضا والإعجاب في كل مكان يؤدي فيه، معبدا كان أو قصرا وتحت شتى المناسبات[2].

الرقص والحركة والإيماءة والغناء من أساسيات أداء الممثل في مسرح النوه، والتمثيل يتزاوج فيه الكلام والرقص واختصار الأداء على الرجال فقط الذين تدربوا منذ سن مبكرة على تقنياته كافة، ولحظة الصمت التي يؤديها ممثل النوه تدل على براعته وإحساسه العميق، وهذا لا يتحدد من خلال التدريب فقط، بل نتيجة لتقاليد

---

1. فوبيون باورز، المسرح الياباني، مصدر سابق، ص23- ص27.
2. الأرادايس نيكول، المسرحية العالمية، ج4، مصدر سابق، ص137.

هذا المسرح العريق، وتدخل الأقنعة التي تحل بديلا عن التعبير بالوجه والتي تساير في عملية إيهام شخصيات القائمين بالأداء، فهي جميلة وذات قسمات محددة وعلى الرغم من هويتها غير الواقعية، فأنها تتضمن لمحات من التعبيرات. الميزة المهمة في الأداء هو ظهور ممثلين أثنين فقط مع ست شخصيات يغنون وينشدون بين مدة وأخرى، وعلى ممثل النوه أن يكون واعيا ذا تركيز عالٍ ويتحرك في إيقاع بطيء وألا يغيب باله لحظة واحدة[1].

يؤكد شارل دولان الممثل والمخرج الفرنسي على براعة الممثل الياباني وتقنياته، مركزا على جسده ومرونته الذي يفوق فيها مرونة أكفأ الراقصين. والعلم والتدريب الذي تلقاهما جعلته خبيرا في التخصص، وأصبح الجسد خير أداة للتعبير، فكل جزء يتحرك فيه له معنى وعمق من خلال الإيحاء بدقة الحالة أو الرمز إليها. ولا شك أن في استخدام الأقنعة كان خير وسيلة لإستخدام الجسد والتعويض عن تعبيرات الوجه الذي يكون أكثر غنى في إيصال الفكرة[2].

مسرح الكابوكي

أوجدت الحاجة الجماهيرية إلى ضرورة نشوء فن شعبي يتميز عن مسرح النوه. إلا أنه أستمد عددا من مواضيعه وتقاليده من الأساطير والخرافات، وأحيانا من أحداث تاريخية وبشكل معدل، وسمي هذا المسرح بالكابوكي الذي أخذ ملمحا مهما من مسرح النوه، ألا وهو الدراما الراقصة، أعتمد هذا المسرح في نشأته الأولى على ما كان محرما في مسرح النوه، وكرد فعل على تحريم القانون على ممارسة هذه التقاليد الفنية العامة. أعتمد على عنصر مهم وهو أداء النساء، فجاء بما لا يتفق مع العقائد والتقاليد الخاصة بطبقة النبلاء ومحاربي الساموراي، فهو إرادة في الثورة الاجتماعية

1. ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص104.

2. أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص542، ص543.

وكرفض للقوانين التعسفية السائدة آنذاك. ولد هذا الفن الذي أعتمد أعتمادا جذريا على (الشهوانية) لدى الإنسان، وعليه فقد كانت درامات هذا الفن تعتمد عليه، على الرغم من المداخل العقائدية البوذية لهذه الدرامات، في عام 1586م أبتدأ الكابوكي على يد راقصات يمثلن المعابد البوذية لجمع المال لها، وبعد إغفال الخاصة لهم في بادئ الأمر. وفي عام 1629م انتفضوا وثاروا ووضعوا قوانين خاصة تحرم على النساء أداء هذه الأدوار الراقصة فيه. ولما كانت النساء عنصرا أساسيا في قيام هذا الفن أدى حرمانهن إلى اضمحلاله واختفائه، وبعد انقطاع هذا الفن ظهر نوع من الكابوكي على يد الشباب من ذوي الوسامة والجمال، وأخذوا يحتلون أماكنهم في العروض المسرحية، معتمدين على تقليد حركات النساء متزينين ومرتدين زيهن، لإثارة الشهوات لدى المشاهد. ثم حُرّم هذا الفن عام 1648م وفي عام 1652م نتيجة للمشاكل والصراع ما بين محاربي الساموراي على الصبية الممثلين. وحُرّمت الموسيقى والرقص على المسرح، فانحسر الأداء المسرحي في المشاهد والتعبيرات الصامتة ذات القصص. ونتيجة لتحريم السلطة لهذا الفن كان له الأثر لتطويره في الوقت نفسه، فأدت بالضرورة القائمة إلى ظهور استخدامات متطورة في فن الماكياج وكذلك فن تقليد الأصوات، ومنع الشباب أدى إنتقاله إلى الرجال متجاوزا صفة الشهوانية، ليصل بالنتيجة إلى مسرح أصيل[1].

ترجع البداية الحقيقية لمسرح الكابوكي في مطلع القرن السابع عشر، وأزدهر في القرنين التاليين، فهو شكل مسرحي معقد لإحتوائه مادة غير خاضعة للمنطق، فهو أشبه برحلة في عالم الخيال والأحلام والرؤيا الشاعرية، والكابوكي فن يختص بالحواس، فن بصري أكثر ما يهتم بالفكر، نظرا لعناصر الدهشة والاستمتاع ومشاهد إستعراضية تسر المشاهد الياباني، ويتميز فن الكابوكي بتقنية عالية في الأداء، ولابد

[1]. فوبيون باورز، المسرح الياباني، مصدر سابق، ص47– ص61.

من المهارة والتعبير الفني الرفيع، إذ يعتمد الأداء على فنون الغناء والرقص وحركات ذات إيقاع وأوضاع جسدية معبرة وإشارات وإيماءات ثابتة، والأداء ليس تمثيلا مألوفا، بل من خلال تتابع قصة درامية بوساطة الرقص والغناء وهو أشبه بـ (الرفو)، وهو أداء يمتزج فيه عنصر الحوار والرقص والغناء مع الدراما. وأول من أبتدع الكابوكي ممثلة أسمها (أو– كوني) كانت تعيش في مدينة (أوزمو)، وهي تؤدي نوعا من الرقص البدائي يسمى (غبوتو أودوري)، أو ما يسمى برقصة الصلاة. أحتكر الأداء في مسرح الكابوكي من الممثلين الرجال الذين لا يضعون الأقنعة كما في مسرح النوه، ويستعيضون عنها بتجميل الوجه مع الأخذ بنظر الاعتبار البعد الطبيعي للممثل، فالأكثر وسامة وجمال من الممثلين تناط إليهم الأدوار النسائية، ويدعى هؤلاء الممثلون بـ (أوناغاتا) الذي تتطلب منهم تشخيص هذه الأدوار والتدريب منذ سن مبكرة حتى عندما يكونون خارج المسرح، فهم يرتدون الملابس النسائية ويبذلون الجهد ليكونوا كالنساء حتى في حياتهم اليومية، مما أعطى لفن الكابوكي صفة تشخيص الأدوار، وهو في الوقت نفسه فن غير واقعي وذو شكل جريء. فالأوناغاتا يعرف عن النساء ما لم تعرفه المرأة نفسها التي لا تصلح أساسا لفن الكابوكي لقامتها القصيرة وملامحها الضعيفة[1].

بحث مسرح الكابوكي في بداية الأمر من ناحية طابع الأدوار في الثلاثية المميزة للعلاقة ما بين الرجل والمرأة ومؤدي الفكاهة. ثم أنتقل في مراحله الأخيرة من الرقص إلى الدراما مع الحفاظ على صفة الرقص، وأخذت الأدوار التقسيمات الآتية: أدوار البطولة، أدوار الشر، أدوار البطولة النسائية، أدوار الفكاهة، أدوار كبار السن، أدوار كبيرات السن، أدوار الشباب الوسيم، أدوار الأطفال. وتطور أداء الممثل

---

1 . شوتارو ميتاكة، مسرح الكابوكي الياباني، ت: توفيق الأسدي، في: مجلة الحياة المسرحية، العدد (3)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977- 1978، ص63- ص65.

مع تطور شكل الدور المسرحي، فضلا عن التغييرات التي طرأت على منصة التمثيل وشكلها ومساحتها، بالإضافة إلى التخصص في الأدوار من ناحية طبائعها، فالأدوار الشريرة أختص بها ممثلون لأدوار الشر، ومثلها أدوار البطولة وأدوار النساء، والذي كان الظن شائعاً إن ممثل الأدوار النسائية لا يكون ماهرا ومتقنا في أدائه إذا ما مثل دورا رجوليا، وعرفت عائلات متخصصة في نوع من أداء أدوار الشخصيات، وعديد من ممثلي الأدوار المختلفة دربوا أطفالهم وتلاميذهم على أصول التمثيل، ويحمل ممثل الكابوكي أسماءا ذات معان خاصة وحسب مرتبته وكفاءته وتقدمه في التمثيل[1].

ونتيجة لشكل الإخراج وتغير المناظر وشكل المنصة ومساحتها والأزياء والموسيقى وتقنية المسرح في تغيير المنظر بوساطة المنصة الدوارة، ووقوف عامل الديكور بملابسه السوداء على المسرح لمساعدة الممثلين، والتشخيص والتخصص في الأدوار، وجد ممثل الكابوكي في أدائه تمثيلا غير واقعيا وأحيانا طقسيا، مما أقتضت الضرورة أن يكون الممثل ملما ومتقنا للرقص والحركة والتعبير الإيمائي الهازل، وأن يقترب من مهارة ممثل مسرح النوه، وإن كان أداؤه لا يندرج تحت قوانين أدائية صارمة[2].

ممثل مسرح الكابوكي يؤسس الشخصية من الخارج فقط، ومن خلال حواره مع نفسه بأنه يمثل تلك الشخصية أو يجسد تلك الحالة، بوساطة حركاته الراقصة أو إشاراته وإيماءاته، مستعينا بطواعية ومرونة جسده، الأداة التعبيرية لمختلف المواقف والحالات التي تمر في أدائه، أي أنه يعبر عن الحالة دلالة، أي أن الأداء ذو نزعة رمزية، لأنه فن يخاطب ويمتع العين قبل أن يخاطب الأذن، وشكل مسرحي صمم لذوق المشاهد الياباني، ومشاهد إستعراضية غنية بالألوان وباعثة على النشوة، يؤديها

---

[1] . فوبيون باورز، المسرح الياباني، مصدر سابق، ص159، ص167، ص171.

[2] . ينظر: شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص190– ص192.

الممثلون ذوو المهارة العالية، والممثل ضعيف الفهم يشعر بالخجل الشديد ويسمى (دايكون)، والمثل الأعلى للممثل في مسرح الكابوكي هو الوصول إلى قمة الأسلوب في التعبير، من خلال أدائه لإرضاء المشاهد أولا، والوصول بهذا الفن المسرحي إلى الكمال الجمالي[1].

تجسد حركة الأيادي والأصابع بأوصافها الدقيقة والمتنوعة وفق نظام معقد ودقيق، وتحوّل الفضاء المسرحي إلى ساحة أو مكان يتجسد ويتحقق فيه اللامرئي، وساحة يتأكد فيها الحضور، إذ يعلّق كافكا بقوله: إن "المسرح يصبح الأقوى حين يكتشف لنا الأشياء غير الواقعية وهو كما نراه في اليابان يتخذ مكانة بين الحياة والفن حيث يكتسب غير المرئي صفة مادية وهي صفة تظل إلى الأبد عابرة"[2].

تكمن الأسلوبية الخاصة في المسرح الياباني، في الإشارة المجردة والخاصة والتي تكون معزولة عما هو معروف أو متداول من وظائف الجسد الإنساني في الواقع الحقيقي، والممثل يحقق قاعدته الخاصة به بوساطة أدواته الجسدية، وما التعبير عن الحالة الداخلية لعالم الشخصية الروحي يتم وفق حركة اليد والرجل المرسومة، فضلا عن وجه معبّر. إذ ترتكز الطاقة ويتكثّف التخيل وتتضح الهدفية والقدرة على الحسم والنوعية بشكل أشمل وأدق[3].

لقد أفاد بريخت وتأثر بالمسرح الشرقي، لاسيما مسرح النوه بعد ترجمة بعض الأعمال المسرحية اليابانية من قبل صديقته إليزابيث هاوبتمان نقلا عن ترجمات انكليزية، وقد أعجب بهذا المسرح لأنه يقدم في مكان مسرحي مجرد وخالٍ تماما من

[1] . شوتارو ميتاكة، مسرح الكابوكي الياباني، مصدر سابق، ص64.

[2] . كاكيه، بريخت مسرح الشرق الأوسط وحضور الممثل، في كتاب: طاقة الممثل، أوجينو باربا وآخرون، ت: سهير الجمل، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1999)، ص79.

[3] . عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، مصدر سابق، ص92.

المناظر المسرحية تقريبا، وأداء الممثل فيه مقنع وقطع الديكور قليلة حملت دلالات مباشرة وواضحة، فضلا عن تميز مسرحياته بالبساطة. ومسرحيات النوه يقوم فيها الممثل بالتوجه مباشرة نحو المشاهد بحديثه مع مقاطعة الجوقة، هذا بالإضافة إلى تلك الحركات المسرحية التي تجري على شكل طقوس تتصف بالتعليمية، مما تجلى في مسرحه الملحمي إندماج عنصرين هما العنصر الشكلي والفكري الذي لا يمكن الفصل بينهما[1].

10. **أداء الممثل في عصر النهضة.**

أنتقل المسرح في عصر النهضة من الشوارع والأزقة والحارات ومنصات التمثيل التي كانت سائدة في نهاية القرون الوسطى، إلى القصور الخاصة بالنبلاء والأمراء والإقطاع، وباتت المسرحيات والحفلات وسيلة تسلية ولهو لهذه الطبقات الأرستقراطية، مما أدى إلى انحسار الفكر والثقافة في حدود هذه الطبقة، وتميز المسرح بالفخامة في التقديم والأبهة في المنظر، والذي رافق حالة الانفتاح الاجتماعي والمادي في أوربا لاسيما إيطاليا، نتيجة التقدم التقني والفني في القرن الرابع عشر، فضلا عن حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية وظهور الطباعة والتفتح والإلهام الفكري وظهور الأكاديميات والجامعات والمدارس الفنية بأنواعها وتخصصاتها كافة[2]. هذا الازدهار في النشاط الإبداعي وإحياء العلوم والمعارف وهذا التقدم المعرفي، أدى إلى قفزة نوعية في الفن والمسرح، لاسيما في مجال التأليف المسرحي وتغيير معمارية المسرح، الأمر الذي أدى بالضرورة إلى تبلور نوع من الأداء التمثيلي يتماشى مع هذه

[1] . أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي العراقي، اطروحة دكتوراه، (منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996، ص116، ص117.

[2] . شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص262.

التغيرات، فضلا عن تنوع واختلاف أذواق المشاهدين غير المنسجمة لإختلاف مراتبهم الثقافية والاجتماعية.

كان من أهم التجديدات التي ظهرت في عصر النهضة إضافة إلى الرغبة في العودة إلى الكلاسيكية القديمة في معالجة المواضيع المطروحة، فضلا عن الكتابة باللغة الوطنية أو في مجال المحاولات الإخراجية التي بدورها أثرت في أداء الممثل، هي التجديد في تقنية الأزياء والمناظر والموسيقى والتي كانت إيطاليا مركزا لها والتي لها الفضل في ترسيخ الفن الغنائي، فضلا عن المعمارية الزخرفية لبناية المسرح، ولعل عام 1594م يعد بداية ظهور الأوبرا، ومنها أوبرا (دافن) لرنيوسيني، وموسيقى (بري)، وهذه الأوبرا أضحت شكلا جديدا ومألوفا لدى المشاهد وبديلا لتلك المآسي والملاهي التي كانت تقدم في مسارح الطبقة الأرستقراطية والطبقة المثقفة، مما أدت هذه الأوبرا إلى ظهور الدراما الموسيقية أو الأوبرا الموسيقية، ذلك في مسرحية (أورفيو) لمؤلفها (مونتفردي) الذي تفوّق كموسيقي وله السبق في ذكر أسمه بالأوبرا، إذ كانت الموسيقى هي الغالبة في نسيج المسرحية، وكان الحوار والشعر يعد أمرا ثانويا فيها[1]. ومن هذا كان الأداء في هذه الدراما الموسيقية يميل إلى الإلقاء الغنائي، فضلا عن إجادة الممثل لفن الرقص الذي كان يصاحب الموسيقى والغناء. ويمكن تلمس صدى هذه التقنية عند مايرهولد في إخراجه مسرحية المفتش لغوغول، حيث التنظيم الموسيقي للفصل الدرامي، ومنجزه المسمى بالواقعية الموسيقية. كما يتردد صداها عند توجه بريخت نحو الأوبرا الموسيقية، بوصف الموسيقى لديه لا تجسد الحدث قدر تفسيره. وهذا ما تجلى في مسرحياته، أوبرا مسرحية صعود وسقوط الماهكوني ومسرحية أوبرا القروش الثلاثة.

---

[1] . لويس فارجاس، المرشد الى فن المسرح، مصدر سابق، ص82- ص84.

نتيجة التغييرات الجذرية الفكرية والجمالية في عقلية المشاهد في العصر الإليزابيثي، فضلا عن الأوضاع والقيم والتقاليد السائدة فيه، بالإضافة إلى التغيير الحاصل في معمارية المسرح وأماكن جلوس المشاهدين، أخذ التغيير يحصل في مجال التأليف والعرض المسرحي وطبيعة أداء الممثل. ونتيجة لمعمارية المسرح وشكله الذي أنقسم إلى ثلاثة أقسام، كان الممثل يقف وسط المشاهدين ويلتفت حيث يشاء، ويلقي بحواره بسرعة أكثر وبصورة طبيعية وافية، ويتخلل أثناء حواره هذا ملاحظات جانبية بين مدة وأخرى، ونتيجة وقوف الممثل في المنصة الخارجية وهي قسم من أقسام بناية المسرح الإليزابيثي الثلاثة حيث يجري فعل المسرحية كله فيها، يجد الممثل نفسه قريبا من المشاهد الذي يجلس على مقربة منه وعلى جانبيه، إذ باستطاعته أن يمسه، وأخيرا وفرّت له هذه الفرصة مجالا خصبا للاتصال بمشاهديه والتحدث إليه بسهولة ويسر وبصورة مباشرة وعن قرب، ولا يبذل جهدا كبيرا إذا أراد التحدث بهمس أو أراد التحدث بحوار جانبي[1].

ومن مميزات أداء الممثل الأخرى، هي اضطلاع الممثلين الرجال بالأدوار النسائية، إذ كان الصبية منهم عادة ما يؤدون تلك الأدوار ذلك بسبب عدم وجود ممثلات، وتعد هذه مشكلة في حد ذاتها، إذ غالبا ما صّور الكتّاب الشخصيات النسائية بملامح وصفات قوية، وكان الصبية المؤدون يحملون صفات فتيان الكليات، بحيث كانت صفاتهم هذه تلاءم أدوار شخصيات جوليت وأوفيليا وفيولا. وكان هؤلاء الصبية يخضعون لتدريبات لسنوات عديدة أبتداءا من سن السابعة، حيث يخضعون لتمرينات عديدة، ويشاهدون ويحضرون عددا منها، ويمثل الصبي ويشاهد عديد من المسرحيات يوميا، ويؤدي أدوارا ثانوية، ويلم بأسلوب تمثيل فرقته كافة التي يخضع إليها، ويجيد ويتقن فن تقليد النساء، بحيث يصبح مؤهلا لأداء دور نسائي

[1] . فردب ميليت وجيرالدايس بنتلي، فن المسرحية، مصدر سابق، ص109، ص110.

بشكل جيد وهو في سن الثالثة عشرة، وغالبا ما يتصف هؤلاء الصبية بالجمال والوسامة والصوت الجميل، حتى يؤهل للانضمام إلى الفرقة المسرحية أو تحت إشراف وتدريب ممثل ناجح ومشهور، إذ كانوا يبحثون ويتصيدون هؤلاء الصبية وبتلك المواصفات[1].

وضع عديد من كتاب المسرح في عصر النهضة جملة من الملاحظات في متن نصوصهم المسرحية، سواء كان ما يخص كيفية التعامل مع المكان المسرحي وتبعا لمعمارية المسرح، كما فعل مارلو في مسرحية الدكتور فاوست، وشكسبير في مسرحية أنطونيو وكليوباترا، فضلا عن التعليمات والإشارات التي تخص أداء الممثل والتي تجلت بصورة جلية على لسان هملت في مسرحية شكسبير، ذلك لتحقيق غاية الإقناع وصولا إلى الصدق الفني والنجاح في تجسيد الدور، لاسيما فيما يخص الإلقاء حيث تقول نصيحة هملت:

أرجوك أن تلقي العبارة كما قرأتها لك، كأنها تقفز على لسانك... ولا تنشر الهواء نشرا بيدك، بل ترفق بالقول لأن عليك حق في دفق العاطفة وعصفها، بل وإعصارها أن تدرك وتولد اعتدالا يضفي عليك النعومة والسلاسة، لشد ما يسوؤني أن أسمع غلاما مستعار القحف والشعر يصطخب ويمزق العاطفة فرقا وخرقا بالية، ليشقق أذان المشاهدين.. كما أرجوك ألا تبالغ بالألفة واللين... فلتكن فطنتك أستاذك، لائم الكلمة حركتها، والحركة كلمتها متقيدا بالشرط... نبهوا الذين يمثلون أدوار المهرجين ألا يقولوا إلا ما دوّن لهم من القول، لأن منهم فئة تضحك من تلقاء نفسها، لكي يضحك لها عدد من النظارة الأغبياء، بينما المسرحية فيها أمرا غير

[1] . المصدر نفسه، ص111، ص112.

الضحك يجب الالتفات إليه... إنني أستقبح ذلك، وهو أنما يدل على طموح حقير في المهرج الذي يفعله[1].

نصيحة شكسبير على لسان هملت لرئيس فرقة الممثلين، فيها تنظيرا فلسفيا لهدف المسرح ورسالته الفكرية والجمالية، بعد أن برع في تنظيرات أداء الممثل على المستويين الحركي والصوتي. وهناك أمثلة أخرى في مسرحيات شكسبير جعلت منه ممثلا ومخرجا وكاتبا، اذ قدّم شكسبير حلولا واضحة للممثل سواء ما يخص الصوت والإلقاء والموقف الدرامي للحركة، وهذه الملاحظات غالبا ما تكون محددة وواضحة ودقيقة. ويمكن تلمس هذه الملاحظات في مسرحية حلم منتصف ليلة صيف ومسرحية الملك لير ومسرحية مكبث[2].

وهناك شواهد وملاحظات أخرى لكتّاب فيما يخص أداء الممثل، منها ما جاءت على لسان شخصيات مسرحية بيدرو للكاتب سرفانتيس، حيث يصف مهنة التمثيل، بأنها "وظيفة لا يمكن اعتبارها مجرد تسلية"[3].

أما صفات الممثل فينبغي أن يمتلك ذاكرة قوية ولسان طليق ويتقن ارتداء الزي والمظهر الحسن وعدم التصنع في الحركة مع عدم الإلقاء المنغم، وأن يتماشى مع الدور والشخصية ومميزاتها سواء كان أبا أو شابا لعوبا، وعليه أن يظهر الشخصية الممثلة في كل الكلمات، وأن يلم باللغة، وأن يجيد الانتقالات من الفرح إلى الحزن أو العكس، وأن يكون قادرا على عكس وجه كل مشاهد وجه الممثل نفسه[4]. لذا كان الاهتمام بالجانب الحركي وعلى تصوير الشخصيات أكثر من الاهتمام بالجوانب التقنية

---

1. وليم شكسبير، مسرحية هملت، ت: جبرا إبراهيم جبرا، (القاهرة: دار الهلال، د. ت)، ص86، ص87.
2. زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، مصدر سابق، ص75– ص77.
3. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مصدر سابق، ص37.
4. أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص575.

الأخرى، فانصب الاهتمام بالممثل وأدائه الذي أعتمد، على " جودة النص وبراعة الشعر في إثارة خيال (المتلقين) وتحقيق متعتهم النفسية "[1]. ذلك بوساطة إلقاء الممثل لحواره بصورة خطابية، ذلك لشعرية النص ولخشبة المسرح التي تتوسط المشاهدين، إلا أن هذا الأداء في نهاية هذا العصر بدأ يميل نوعا ما إلى الأداء الطبيعي، بتزايد التقنيات الآلية في مجال الإضاءة والمناظر المسرحية، فضلا عن ظهور بوادر الأداء التمثيلي النسائي، وأهتم المخرج ليون دي سومي بوصفه مخرجا حركيا بتقديم عرض مسرحي مع أداء ممثلين قائم على الحركة والإيماءة والكلمة إلى جانب تقنيات الأزياء والإضاءة، وقد وقف ضد طريقة الأداء القائمة على الإلقاء الرصين الفخم، مطالبا في الوقت نفسه بأسلوب الأداء الطبيعي الذي يمتزج باللهجة المحلية مع السعي إلى تكييف الإيماءات لمعنى الكلمات ومضامينها[2].

ونظرا لتبني عصر النهضة المذهب الكلاسيكي تأليفا وإخراجا مع بعض الشخصيات والتعديلات والإضافات، أخذ الممثلون بمبدأ التخصص في مجال من مجالات الدراما، مأساة كانت أم ملهاة مع وجود البعض ممن مثّل في هذين النوعين من المسرحيات. وقد نال هذا التخصص الكاتب أيضا في مجال التأليف المسرحي[3].

شُكلّت في عصر النهضة عديد من الفرق المسرحية، ولعل من أهمها فرقة ريتشارد بيرياج، الممثل البريطاني البارز، وكان شكسبير أحد أعضائها. وفرقة أدوارد الين، الممثل والمدير للمسرح الإليزابيثي، والذي كان مارلو احد أعضائها.

---

[1] . فاطمة موسى، وليم شكسبير شاعر المسرح، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت)، ص21.

[2] . زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، مصدر سابق، ص74.

[3] . أشلي ديوكسي، الدراما، مصدر سابق، ص88، ص89.

11. أداء الممثل في كوميديا ديلارتا.

مبدعو كوميديا ديلارتا، أو كوميديا الفن أو الملهاة الشعبية، كوميديا الصنعة والمهارة، كوميديا الأقنعة، هم "الممثلون الذين ظهروا على وجه الخصوص وبشكل مركز في قطاع فينيسيا، عبروا من خلال إبداعهم على التعبير الأكثر وضوحا، عن أمزجة الحالات الديمقراطية للشرائح الاجتماعية المستجبين لضغط الكاثوليكية الإقطاعية الرجعية (بساتيرا) واخزة، بالفن المستلهم من الروح المتفائلة للشعب"[1].

لا توجد إشارة دقيقة وواضحة تحدد نشأة هذه الكوميديا وأصلها، وما هي المنطلقات الجذرية والجوهرية التي قامت على أساسها، وما هي الجذور التي استمدت منها صيغتها النهائية، فهناك عديد من المسرحيات الملهاوية التي مثلت بوساطة الأقنعة والتمثيل الصامت المعبر، فضلا عن عنصر الارتجال تتخللها مشاهد هزلية، بالإضافة إلى اشتمالها الغناء والرقص والموسيقى، منها على سبيل المثال مسرحية الكاوبتيانو. وكوميديا ديلارتا شبيه بتلك الملاهي الإغريقية والمهازل الإتلانية الرومانية وأشعار الساتورا والفيسيكينية، كذلك يمكن أن يعزى لممثل الكوميديا ديلارتا أن يكون امتدادا لممثلي الحواة وأستمد الكثير من الممثلين الجوالين في نهاية العصر الروماني وخلال مدة حكم الكنيسة والقرون الوسطى. فالراقصون والمشعوذون والممثلون الهزليون الصامتون والبهاليل وأصحاب الحركات البهلوانية، كانوا يؤدون بعض نشاطاتهم في الساحات والشوارع وقصور النبلاء بقصد الترفيه والتسلية، ومن الممكن أن يكون ممثل الكوميديا قد نهل الكثير أيضا من الحركات والإشارات والتعبيرات الإيمائية منهم.

[1] . عقيل مهدي يوسف، في بنية العرض المسرحي، (بغداد: دون نشر، د. ت)، ص53.

لا أحد يستطيع الجزم بأصل كوميديا ديلارتا، لأنها ليست بذات صفة أدبية مكتوبة، فقد أنكر كل جذر قديم لها، في حين تؤكد مصادر صلتها بممثل التمثيل الصامت، بالاعتماد على حجج أن الممثل الميمي في العهد القديم كان أجرد الشعر والتي حلّت بدله الطاقية في الكوميديا، وشخصيتا الهارلكان وبريجلا اللذين يطلق عليهما أسم تزاني تتكرران في مسرحيات شكسبير، فضلا عن عديد من الحجج القوية الأخرى التي تؤكد العلاقة الوثيقة بذلك الأصل القديم من الإكسسوارات المستخدمة والملابس الضيقة والقصيرة وملامح الشخصيات. لقد ظهرت كوميديا ديلارتا في مطلع القرن السادس عشر في إيطاليا، لتواكب حياة العصر التي ظهرت فيه، وراحت شخصياتها تنمو وتتطور لتساير الظروف المعيشة، ولتعالج مواضيع من صميم الواقع. وتعتبر محاولة أنجلو بيولكو الذي ولد عام 1502م في مدينة بادو، محاولة في هذا السياق في تقديمه عام 1521م مادة هزلية نثرية تنطق شخصياتها مختلف اللهجات الايطالية، والتي عدت من أبرز خصائص كوميديا ديلارتا، والتي أخذت شخصياتها صفة الجماعة أو قطاع أو فئة من المجتمع أو مؤسسة أو سلطة[1]. في حين ذهب شانصوريل إلى أن روزانتي الأسم المستعار لأنجلو بيولكو ليس له السبق في عروض كوميديا ديلارتا، بل هناك اسماءا قد سبقته في وضع تصاميم مركزة للملهاة وإبداع شخصيات هزلية، ومن هذه الأسماء زوان بولو وسيمادور، فضلا عن قادة الفرق التمثيلية[2].

تؤكد الدراسات والوثائق أن كوميديا ديلارتا بدأت في منتصف القرن السادس عشر، وقدمت في مدينة فلورنسا عام 1560م عروضا ملهاوية استخدمت فيها الأقنعة، وفي عام 1565م قدمت في مدينة بافاريا مثل هذه العروض، فضلا عن

[1] . جيمس لافر، الدراما أزياؤها ومناظرها، مصدر سابق، ص113، ص114.

[2] . ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص140.

ظهـور عـدد مـن الفـرق المحترفـة، منهـا فرقـة الكونفيـدنتي وفرقـة اليـونتي، وظهـور الشخصيات- منها بلترام وسكابان، وهمـا أخـوين لشخيصـتي بـريجلا ومينيجينـو في مدينة ميلانو. وفي مدينة نابولي ظهرت شخصـيتي سـكاراموث وتارتاليـا. وفي رومـا ظهرت شخصيتي ميو- بتاكا وماركوبتي. وفي تورنتو ظهرت شخصـية جيـادوني. وفي إقليم كابريا شخصية كونيليو، وهناك شخصيات أخرى عديـدة -. وتقـديم المواقـف ذات الصفة الثابتة والمألوفة، ويرتدي ممثلوها الأقنعـة والأزيـاء الخاصـة، فضـلا عـن إجادة الممثل لفن الارتجال، وغالبا ما كان هدف هذه الكوميـديا هـو التسـلية والمتعـة للمشاهدين، ولا تخلـو مـن الجانـب النقـدي لإحتوائهـا ومعالجتهـا لمواضـيع فكريـة واجتماعية بطريقة مشـوقة وموحيـة، فضـلا عـن احتوائهـا قيمـا أخلاقيـة وأهـداف اجتماعية وتربوية[1].

أعتمدت كوميـديا ديلارتـا علـى موهبـة الممـثلين المحترفـين وقـابليتهم ذوي الصنعة الجيدة والحذق في الأداء التمثيلي، ولم تحتوِ الكوميديا أي هاوٍ أو دخيـل علـى مهنة التمثيل، والعنصر الرئيس لممثل هذه الكوميديا هـو الطاقـة التعبيريـة عـن ثيمـة الموضوع، سواء بالحركة أو الإيماءة أو الإشارة أو الحوار المرتجل، لخلوهـا مـن الـنص الأدبي المدون، إذ أن أصلها شعبي معتمدة على التراث القصصـي القـديم، وكـل مـا يحصل عليه الممثل سوى سيناريو بسيط وقصير فيه إشـارات وملاحظـات بخصـوص دخول وخروج الممثل، مع بعض الملاحظات البسـيطة لمـا يكـون عليـه الأداء في كـل مشهد، وغالبـا مـا تثبـت هـذه الملاحظـات البسـيطة بـدبوس وراء الأجنحـة[2]. هـذا السيناريو البسيط الذي يعده رئيس الفرقة، ما هو إلا خطوط رئيسـة عـن الفكـرة أو الأحداث التي يتم الاتفاق عليها في بادئ الأمر، ويـتم معالجـة هـذا السـيناريو الـذي

[1] . عقيل مهدي يوسف، في بنية العرض المسرحي، مصدر سابق، ص54، ص55.

[2] . الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مصدر سابق، ص289.

يسميه تشيني (اللاتسي)، من الممثلين مع سد ثغراته ونواقصه التي يحتويها من مزاحات ومقالب وحيل، إذ يستخرج الممثل من جعبته كل ألوان الأداء المسلي والمشوق، وكل لون من ألوان الترفيه التي جمعها من خلال تجربته وخبرته الأدائية[1]. فالممثل يقوم بعملية ترتيب وبناء هذا السيناريو بصورة متسلسلة ومتكاملة، وهنا يضطلع ممثل كوميديا ديلارتا بمهمتين في آن واحد، الأداء والتأليف عن طريق الارتجال، وهو لحظة الخلق في لحظة التنفيذ نفسها التي تعتمد على مسألة الذاكرة القوية، إذ غالبا ما يؤلف الممثل دوره بنفسه ويضع الحوار المناسب، لينتج بالتالي أحداثا درامية ذات بعد منطقي وتربوي ناقد وهادف. فعنصر الارتجال هو الميزة المهمة لممثل هذه الكوميديا، فضلا عن إجادته فن التمثيل الصامت المعبر والرقص والغناء، الذي يتطلب نوعا من الممثلين من الرجال والنساء المهرة الذين تدربوا وتعلموا على أداء نوع معين من الشخصيات، ولديهم القدرة والجرأة في مواجهة المشاهدين، وهم على استعداد كامل لمعالجة أي موقف أدائي طارئ، لأن

جعبتهم كانت مفعمة بالخبث والفطنة.. فلم يكن يرضيهم أن يفعلوا فعل صبية المدارس الخائبين ولا يرددوا إلا ما لقنهم إياه المعلم، وإنما كان يكفيهم، أن يحصلوا على ملخص لقصة ما خطّ بعضهم مستندا إلى ركبته وأن يلتقوا بمدير المسرح في الصباح للاتفاق على خطة الأحداث.. وفيما عدا ذلك يترك للقريحة والاختراع.. وكان لديهم معين لا ينضب من الأمثال، والنوادر، والأحاجي، والألغاز، والمحفوظات، والحكايات، والأغاني.. وكانوا يقتنصون السوانح، ويحيلون أي طارئ لمصلحتهم، ويستلهمون أفكارهم من مجريات اليوم، وظروف المكان، ولون السماء، ومشكلات العصر ويقيمون بينهم وبين الجمهور تيارا دافقا تتبع فيه تلك المزليات الماجنة التي أسهم الجميع في نسج خيوطها... كان خيالهم الجامح

[1] . شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص337.

ينطلق في حضرة الجمهور، ويلتهب حماسة، ويحلق في عنان السماء، في توازن مذهل، فتختلط موجات الضحك الصاخب، ببلبلة الفوضى، الهزل، والأحلام، والتهريج، والبذاءة، والشعر والحب[1].

هذه الاحتفالات الحرة والدعوة إلى الضحك الناقد والسخرية والفكاهة من موقف ما، كلها تجسد بوساطة الحركات المبالغة والدقة والغناء والرقص والإيماءة والإشارة والتمثيل الصامت، والعنصر الأهم الارتجال، مما تطلب من ممثل كوميديا ديلارتا جسدا رشيقا وتجربة وخبرة طويلة نتيجة التدريب لسنوات عديدة لرسم وإتقان الحركة وإيقاعها، فضلا عن رد الفعل السريع وسرعة البديهية، لما يتطلبه الموقف سواء بالارتجال أو بالحركة، والتي تتطلب بدورها مخيلة جامحة وخصبة ومتوقدة قادرة على الابتكار لكل شيء جديد، ولابد لأداء الممثل في كوميديا ديلارتا أن يوافق الكلمة والحركة والإيماءة أو التعبير ويلائمه، أي التوافق ما بين الصورة الحركية والكلام المنطوق، ويحدد ايفارست جيراردي الأديب والممثل الإيطالي نجاح مسرحيات كوميديا ديلارتا على أداء الممثلين الذين يضفون عليها نوعا من الجمال، ذلك حسب ذكائهم والموقف الذي يوجدون فيه، إذ تعد مكانة الممثل فيها على درجة عالية من الأهمية، لأن إيجاد البديل أمرا عسيرا وشاقا، والممثلون موهوبون يعتمدون على الخيال أكثر من الذاكرة، وأنهم دائما يتذكرون أنه ليس الواحد منهم يقف بمفرده أثناء الأداء، فهم يؤدون كمجموعة يؤلفون ويؤدون أدوارهم ويساعد بعضهم بعضا، فضلا عن التوافق ما بين الفعل والكلمة فيما بينهم، بالإضافة أن أدائهم قائم على العفوية وعلى التو واللحظة ويؤدون الحركات والوضعيات الجسدية كرد فعل لما يريده منهم الممثلون الآخرون، ويتعاملون وفق ما يمليه الموقف من حركة وتعبير

[1] . فرانك. م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف وآخرون، (القاهرة: دار المعرفة، 1970)، ص233، ص234 .

رشيق، يضاف إلى ذلك الإلقاء المتعدد الأنواع والطبقات الصوتية والتلاعب بالمفردات والألفاظ[1].

ويؤدي ممثل كوميديا ديلارتا شخصية واحدة يتخصص فيها ويقوم على أدائها ويكرس جل حياته الفنية لها، ويدرس خصائصها كافة من ناحية التعبير والحركة والسلوك والتصرف، فضلا عن مرجعياتها ومعارفها، ويذكر أن أحد الممثلين المشهورين، كان يقوم" بتمثيل دور العاشق الولهان في سن السبعين"[2].

تمكن الممثل بفضل تخصصه في أداء شخصية واحدة على إتقانها وتجسيدها بدقة من ناحية أفعالها الجسدية والسلوكية، فضلا عن زيادة مهارته وتجربته في الارتجال والأداء، ومن ثم وصوله إلى حالة من الاندماج في شخصيته الممثلة، وذوبان شخصيته كممثل وحذقه في أدائه المتجدد والمتطور. وخصصت لهذه الشخصيات الممثلة أزياء خاصة بها ترافقها لتدل على مرجعياتها وما تدل عليه من سمات وخصائص، والأقنعة ذات أثر واقعي لإعطاء الشخصية بعدا أكبر وتأثيرا أكثر، والتي يربو عددها على مائة نوع من الأقنعة والتي صنعت من النايلون أو الكارتون والتي كانت ذات فعل غير موحي. أما أقنعة الأدوار النسائية التي لم تعرف في مراحل كوميديا ديلارتا المبكرة، فقد كانت صغيرة وجميلة ليس فيها حدود لشخصية ما.

كوميديا ديلارتا فن الجماهير العامة، لذا أتت أعمالها في الشوارع وعلى الأرصفة وفي الساحات العامة والأسواق، و قدمت لجمهور واسع ولمختلف الشرائح ولمختلف الطبقات الثقافية. هذا الجمهور الذي كان على استعداد لقضاء أوقات طويلة للاستمتاع والضحك لإحتوائها الإثارة والتشويق والتجديد، بحيث لم يأتِ عرضان لها على وتيرة واحدة أو صورة واحدة في الحوار والحركة، وظلت أهم لون

[1]. أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص450، ص451.

[2]. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص331.

من ألوان الفكاهة والتسلية في إيطاليا وأكثرها انتشارا، وعمّت معظم أوربا بعد قرنين من انبثاقها، لهويتها الشعبية ومضامينها الفكرية والاجتماعية وطبيعة عروضها المشوقة والساخرة والقريبة من نفسية المشاهد وبعدها عن التهريج، بل هي كوميديا مهذبة وذات لياقة وكياسة، وهدف " الممثل في أن يكون نافعا "[1]. وطوّرت معظم بلاد أوربا شخصيات هذه الكوميديا ومواضيعها تبعا لطبيعة تلك البلاد وظروفها. وأثرت أيضا في مجال التأليف الدرامي، لاسيما تردد صداها في بعض مسرحيات شكسبير وقسم من شخصياته[2]. كذلك ترددت في مسرحيات موليير، وأثرها الواضح في المسرحية الإيمائية التهريجية. وأسست تقليدا لعرض إيمائي صامت الذي كان من أشد أتباعه الممثل والمخرج الفرنسي جون لوي بارو[3]. ولإحتوائها عنصر الرقص والتمثيل الصامت المعبر واللعب والحوار المرتجل، مهدت الطريق للمدارس الأكروباتية والباليه والموسيقى. وأضحت حافزا للتنافس في مجال الأداء التمثيلي، كما أثرت في مجال التشخيص والإيماء ومسرح الدمى في انكلترا في المدة التي ظهرت فيها هذه الكوميديا[4].

ولغوته الكاتب الألماني رأي إزاء كوميديا ديلارتا من ناحية مواصلتها وسيطرتها على تملك المشاهدين، بفضل العلاقة المباشرة والصميمة بين الممثل والمشاهد، حيث يصف الممثلين الذين يبدو عليهم السرور في الأداء، إن " فيهم قوى أعجز عن وصفها، وحيوية في الحركات من بداية التمثيلية إلى نهايتها "[5]. ويرى أيضا،

---

[1] . عقيل مهدي يوسف، في بنية العرض المسرحي، مصدر سابق، ص55.

[2] . رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، (بيروت: دار العودة، 1975)، ص62.

[3] . جون رسلر تيلر، الموسوعة المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص132.

[4] . ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص151– ص156.

[5] . المصدر نفسه، ص162.

إن " فن الارتجال كان المدرسة العملية والمحك الأساسي لمواهبهم "[1]. ولطالما راود غوته أملا أن تكون الكوميديا الألمانية على طراز كوميديا ديلارتا مع الاحتفاظ بالهوية الألمانية.

مارست جورج صاند (أرجاندين لوسيل أوروا) الكاتبة والمؤلفة الفرنسية، تطبيق وسائل هذه الكوميديا، وتؤكد على ضرورة إتحاد الشاعر والممثل لتجديد المسرح، حيث تقول: " إنني متأكدة بأن في الماضي بذورا سوف تأتي أكلها في المستقبل بمسرح ارتجالي متحرك بالنسبة للحوار، مع بقاء هذا الارتجال مرتبط بسيناريو مهيأ بأمان وروية... ولسوف يأتي وقت يكون فيه الشعراء الكبار من كبار ممثلي عصرهم "[2]. أما فيليب مونيه فعلق على كوميديا ديلارتا وعن الروحية التي تسود أجواءها ومواضيعها وسرعة أدائها، بقوله: " يبدو من لهجتها أنها صدى إستولى على نفس كاتبها من الانبهار والإعجاب بروعة الحفلة المسرحية... الممثلين كانوا جميعا يملؤهم الحقد كما يملؤهم الذكاء وملاحة نادرة. ولقد كانوا جميعا ممثلين صامتين وبهلوانات وراقصين وموسيقيين وممثلي ملاءٍ في وقت واحد "[3]. وكان جل هؤلاء الممثلين سواء كانت شخصياتهم فضيلة أم رذيلة، يتمتعون بالطلعة البهية والسرور وخفة الظل. وكان هناك أسماء ممثلات وممثلين مشهورين في هذه الكوميديا، منها الممثلة ذات الثقافة العالية إيزابيلا اندريني وزوجها الممثل اندريني، والممثلة فيتوريا ذات التمثيل الرشيق والكلام الجميل وانسجام الحركة ولياقتها، والممثل جوليو باسكواتي والممثل فلامنيوسكالا والممثل لليو وغيرهم الذين امتلكوا ذائقة فن الارتجال[4].

---

[1] . المصدر نفسه، ص160.

[2] . المصدر نفسه، ص160.

[3] . شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، مصدر سابق، ص339.

[4] . المصدر نفسه، ص349.

أما نهاية هذه الكوميديا فقد كان خلال القرن الثامن عشر بسبب هبوط أعمالها وميولها إلى الأعمال ذات الشهوانية الداعرة وبلغت إلى حد الإسفاف والابتذال والغلو في هذا الجانب وانحلالها الأخلاقي بالكامل في مادتها وطريقة عرضها، فظهرت فيها مهازل هابطة خلقيا واستخدامها لأدوات لا تليق بإظهارها في العرض (كالمبولة)، بذلك فقد الشعور بالمتعة النظيفة، فضلا عن الناحية الجمالية وبلادة الشعور وهبوط الحس الشعبي، حتى هبطت مكانة الممثل الذي سجل في هذه الكوميديا أروع مثال في تاريخ المسرح في الإبداع الفني والأداء التمثيلي[1].

12. **أداء الممثل في عصر الكلاسيكية الجديدة (القرن السابع عشر).**

أخذت المسارح في هذه المدة شكلا مغلقا بعد أن كانت مفتوحة، فضلا عن عروض مسرحية تقام في العراء، فحورت ملاعب التنس وبعض الساحات العامة، فكانت أشبه بقاعات مستطيلة الشكل وضيقة المساحة ومن الصعوبة بناء فيها مكملات المسرح الحقيقية، لذا أعتمد أداء الممثل على الصوت والإلقاء الواضح المعبر ذي السحر والجمال موازيا لحواريات الشخصية من شعر جلي وحوار عميق معبر، مما أضفى على خطابية الممثل الروعة والإدهاش. ومما غلب على أداء الممثل السمة الخطابية والموجه إلى المشاهدين، مقتصرا على بعض الحركات المقننة وتعبيرات بسيطة كرد فعل بسيط للحوار المنطوق، حتى يبدو أنهم يتحركون في عالم صغير[2].

يميل الأداء في حقبة الكلاسيكية الجديدة قريبا إلى الأداء الواقعي ويصل إلى مرحلة التجسيد الحي للشخصية، إذ تأخذ الشخصيات الرفيعة منها مكانها على المسرح. وهو في الوقت نفسه يكون الأداء خطابيا، لاعتماده التقنية الصوتية أكثر من التقنية الحركية التي غالبا ما تكون أقرب إلى الكلائشية والمعروفة والموضوعة مسبقا،

---

1. المصدر نفسه، ص354.
2. عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، مصدر سابق، ص103.

وهذا ناتج بفعل طبيعة معمارية المسارح وشكل منصة التمثيل والتقنيات الأخرى المستخدمة، منها الإضاءة بوساطة الشموع المعلقة في فضاء خشبة المسرح أو الموضوعة في مقدمة الخشبة، والتي تعيق المشاهدة لتعبيرات وجه الممثل، فضلا عن أماكن جلوس المشاهدين وقربهم من الممثل، فقسم يجلس في حافة خشبة التمثيل مما يؤدي إلى عرقلة حركة الممثل وأعاقتها وإعطاء الشخصية الحركات والوضعيات الجسدية المناسبة لها، ومن ثم اعتماده على الصوت وإلقائه لحواره لرسم الحدث أو الموقف، إذ غالبا ما يكون الممثل واقفا أثناء إلقائه لحواره ويغادر المسرح في نهاية الفصل*، بالإضافة إلى ذلك ونتيجة لشعرية الحوار وطبيعته أعتمد الممثل على تقنية الصوت أكثر من الحركة.

تعد المسارح المغلقة وتطور التأليف الدرامي وظهور الفرق المسرحية والتي يرأسها الممثل الأول فيها والذين يقومون بإرشادات وتوجيه أعضاؤها، من أهم ملامح هذا العصر، ولعل بيرياج وأدوارد آلين من أبرزهم، ويعد موليير واحدا من الممثلين الهزليين الذي طاف بفرقته المسرحية أنحاء أوربا وحظيت بتكريم الملك لويس الرابع عشر. ونظرا لواقعية الشخصيات التي حملت صفة المجتمع أو طبقة معينة والتي عالجها في مسرحياته الملهاوية الناقدة، والتي تعد في نظر المشاهد الفرنسي الذي يغلب على تفكيره الجانب المنطقي، يعدها أداة اجتماعية، فضلا عن ملاحظة موليير واقتناصه لشخصيات ونماذج حياتية واقعية، بالإضافة إلى واقعية مواضيع مسرحياته. لذلك دافع موليير وبشدة عن الأسلوب التمثيلي الواقعي لمسرحياته، والتي أتسمت فرقته به، وانتقاده لكل أنواع الافتعال والأسلوب المبالغ فيه والتي تميل له الفرق الأخرى، منها فرقة مسرح (أوتيل دي بورجوني). وموليير رجل مسرح عملي أبتعد

* . يصف موليير سلوك أحد المشاهدين التافهين في عرض مسرحية (المساكين) إذ قام بالمشي على خشبة المسرح بعد بداية عرض المسرحية، وجلس بكل وقاحة بين المشاهدين والممثلين، ويصرخ مصدرا أوامره، ويتحدث بصوت مرتفع أثناء الحوار، وأخيرا قام بالمشي عبر خشبة المسرح وغادره في منتصف عرض المسرحية. فردب ميليت وجيرا لدايس بنتلي، فن المسرحية، مصدر سابق، ص129.

عن التنظيرات، وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت إليه والمعارضة الشديدة التي تلقاها على مستوى التأليف الدرامي والأداء المسرحي، خلص إلى أن يكون رده بتخليص مسرحياته من كل الحيل المسرحية المفتعلة، ليكوّن دراسة عميقة لشخصياته التي تتحرك على خشبة المسرح بصورة طبيعية كاملة التميز بالدقة والرشاقة، والابتعاد عن الافتعال والتكلف المبالغ فيه، هذا فضلا عن معالجته لمواضيع مسرحياته الهزلية النقدية الهادفة[1].

يشرح موليير لممثلي فرقته عن كيفية أداء ادوار شخصيات مسرحيته ارتجالية فرساي التي كتبها عام 1663م للممثل دي كروازي:

إنك، أنت تمثل الشاعر، فعليك أن تتشبع بهذه الشخصية، وأن تبرز طابع الحذلقة الذي يظل سائدا بين علاقات العالم الراقي، ونغمة الصوت القاطعة المتعالية، وتلك الدقة في النطق التي تضغط على جميع المقاطع ولا تسقط حرفا واحدا من أعنف الكلمات هجاءا (ثم إلى ممثل الديكور) أما أنت فتمثل الرجل السوي من بين الحاشية، كما سبق أن فعلت في (نقد مدرسة الزوجات) أعني أن عليك أن تتخذ سمة الرزانة ونغمة الصوت الطبيعية، وأن تقتصر، ما أمكن في الإشارات باليدين (ثم إلى الممثلة بيجار) وأنت ستمثلين واحدة من أولئك النساء اللائي، وما دمن يرتكبن الفاحشة، أنه مسموح لهن بكل ما تبقى من أولئك النساء اللائي يجتمعن خلف تعاليهن بكل أنفة وينظرن إلى كل من عداهن من أعلى إلى أسفل...[2].

لذلك يعد موليير الكاتب والمخرج بعد شكسبير من خلال توجيه ممثلي فرقته سواء على مستوى الأداء أو الإخراج، وعلى الرغم من مهاجمته من قبل أصحاب

[1] . لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مصدر سابق، ص123- ص125.

[2] . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979)، ص37.

كتّاب التراجيدية لأسلوب ملاهيه وطريقة أداء فرقته، إلا أنه لا يشعر بالمهانة، وإن الصنعة الفنية لديه جعلته أن يكون مسرورا بالظهور مع فرقته وهم يمتطون أنواعا من الحيوانات كالفيلة والدببة والخيول الاسبانية مرتديا زي الآلهة، فضلا أنه في أغلب أدواره الهزلية إحتفظ بماكياج جزئي لا يتغير وفيه عنصر المبالغة[1].

خاطبت أغلب مسرحيات موليير العقل، ولا تحفل بالعاطفة واتجت قليلا إلى الجانب القصصي، وفي الوقت نفسه ابتعدت عن اللغة الشعبية الدارجة وابتعدت عن كل ما هو خيالي مبالغ فيه أو أي تسويف، ولا يبرز موليير الصفات الفردية، بل الصفات النموذجية المثالية، وحث مشاهديه على الضحك الفكري، وهو الرد الإيجابي للملهاة السامية[2]. ولا يهتم موليير بأعماله المسرحية المكتوبة قدر إهتمامه بالشخصية المسرحية أو الكلمة الحية المعروفة، إذ أتجه نحو الأدب بوساطة خشبة المسرح وكممثل عاشق وكاتب بالضرورة، لذلك بقيت مسرحياته عبارة عن نسخ مسرحية[3].

أما في إنكلترا، أدت موجة الرفض والسخط ضد المسرح والممثل إلى إصدار قانون تم بموجبه غلق المسارح عامة، ذلك في عام 1642م من الرعاية الملكية وجماعته المتطهرين ولمدة ثمانية عشر عاما. هذه المدة كانت كافية لتدمير المسرح وتجريده وموت عديد من الممثلين وانحسار عدد الكتاب، حتى عودة الملكية التي امتدت من 1660م-1770م، وعادت المسرحية وإخراجها بإطار جديد وجمهور جديد. وحوّرت الساحات وملاعب التنس على غرار ما حصل في فرنسا إلى مسارح، وظلت العلاقة الوثيقة ما بين الممثل والمشاهد جلية في معمارية المسرح، فضلا عن الإضافات في

---

[1]. ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص62.

[2]. فردب ميليت وجيرالدايس بنتلي، فن المسرحية، مصدر سابق، ص234.

[3]. زيجمونت هبنر، جماليات فن الاخراج، مصدر سابق، ص81.

المناظر والحيل المسرحية والتعديلات في الكتابة الدرامية، منها اختفاء المنولوجات الشعرية الوصفية الطويلة، ومن أهم الإضافات الأخرى والمهمة في مسرح عودة الملكية، هو إدخال الممثلات مما أدى ذلك إلى زيادة ملموسة في الأدوار النسائية في المسرحيات، بعد أن كان التحديد فيها واضحا وفقا لما هو متوفر من الصبية الممثلين، الذين كانت تقع على عاتقهم مهمة أداء مثل هذه الأدوار، ومن ثم أضحت الممثلة على المسرح مصدر جذب وعنصرا مغريا لجذب المشاهد. ومن أفضل الممثلات في هذه الفترة هي الممثلة المسز بريسجيرول والمسز باري ومول ديفز والممثلة نيل جوين[1].

أما الملهاة في فترة عودة الملكية ومنذ أن اعترضتها مشكلة العثور على ممثلين متدربين تدريبا كافيا للقيام بمهمة أداء الأدوار الملهاوية ومواجهة المشاهدين الذين اتصفوا بالكياسة، برزت حقيقة أنه كلما كانت الشخصية المسرحية بسيطة تمكّن الممثل القيام بها، وبالمقابل كلما اتصفت بالتعقيد مع ضبابية في أفكارها وحوارها وسلوكها، إزداد صعوبة تجسيدها وأدائها. وعند اختيار الممثلين لأداء أدوار الشخصيات الملهاوية لاسيما الرئيسة منها، ينبغي أن يكون الممثلون " قادرين على جعل الجمهور يفهم مشاعرهم الحقيقية في الوقت الذي يناقضون فيه بالكثير من كلامهم وبالكثير من أفعالهم... أن يكونوا قادرين على إقناع الجمهور بأنهم سيدات وسادة... وأن يكونوا قادرين على الظهور طبيعيين بالملابس الفخمة، وهذا الأمر يتطلب تدريبا على رشاقة الحركة وجمالها... وأن يكونوا قادرين على التعبير عن عواطف مسرفة في الرقة والابتذال... وأن يكونوا قادرين قول سطور تتألق بالتندر والإتقان الأدبي بحيث يستطيعون إظهار جمال النثر التام "[2]. الأمر الذي تطلب تدريبا طويلا وشاقا بغية الوصول إلى مثل هذا النوع من الأداء.

---

[1] . فردب ميليت وجيرالدايس بنتلي، فن المسرحية، مصدر سابق، ص150.

[2] . المصدر نفسه، ص237، ص238.

ولا يخلو هذا العصر من مسارح الدمى والأعياد الكرنفالية وحفلات الماسك، والتي كانت تقام داخل القاعات والبنايات والقصور أثناء الليل وعلى ضوء المصابيح الزجاجية ذات الشموع، وكان الهدف من إقامتها هو الترفيه والتسلية للبلاط الملكي الانكليزي والتي ابتدأت عام 1605 – 1640[1].

نتيجة لعدم وجود منظّرين أو مختصين في فن التمثيل، ولعدم توافر مصادر موثوقة تختص بفن التمثيل في القرن السابع عشر، لا يمكن الجزم بطبيعة الأداء الذي كان يؤديه الممثل، فهو يعنى بالتشخيص ويميل إلى الأداء الواقعي والاهتمام بالشخصية ونوازعها، إلا أن المظاهر الخارجية والملامح الظاهرية للأداء تميل إلى الحركات الجسدية الكلائشية والإلقاء الصوتي الخطابي، مما صبغ الاداء بطابع الأداء التقديمي.

13. أداء الممثل في القرن الثامن عشر.

يعد التمثيل الصامت الذي ظهر عام 1715م أحد أهم النشاطات شهرة وكمال، حتى وصل على يد جون ريتش درجة عالية من التقنية في الأداء والتعبير، إذ أحتوى هذا الفن عناصر الموسيقى والمحاكاة الصامتة، فضلا عن المناظر الغنية والمؤثرات الصوتية المتنوعة والمختلفة، إذ عالج هذا النوع من الأداء قصصا درامية تحتوي قسم منها مشاهد جادة مستمدة من الأساطير وقصص التاريخ تتصف بمألوفيتها وقربها لدى المشاهد، والقسم الآخر احتوى مشاهد هزلية، إذ يمسك الممثل عند أدائه عصا سحرية يغير بوساطتها الأماكن والشخصيات والأشياء حيث يشاء بطريقة سحرية[2]. كذلك ظهور جماعة التنويريين والممثلين الذين نظّروا لعلم الجمال والفن والمسرح، أمثال ديدرو وعلاقة العقل بالعاطفة. وهيجل والخبرة التاريخية

[1] . جيمس لافر، الدراما ازياؤها ومناظرها، مصدر سابق، ص101– ص111.

[2] . رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق، ص76– ص80.

للنشاط الفني والفهم الديناميكي والجدلي للظاهرة الفنية. وليسنج بواقعيته. وشيللر المتأثر والمؤثر بوصف الفن لعبا خالصا من أي غرض أو منفعة. وعد التنويريون من السباقين في حركة التجديد لأداء الممثل وخلصوا إلى مبدأين أساسين، خصوصية الفن الذاتية، والنتاجات التوجيهية التربوية حول مهنة الممثل وأطروحاتهم التي حضيت باهتمام واحترام عالٍ حول مهمة المخرج والممثل المربي[1].

الصراع قائم ما بين العقل والعاطفة، بين ما هو كلاسيكي وما هو خيالي، هي الميزة الأساس التي تميز بها هذا القرن، ومحاولة زيادة قوة التأثير المسرحي والأحداث والمواقف والمواضيع، بحيث تكون جديرة بالتصديق وضرورة إلغاء الأداء القائم على صيغة التقديم والسرد والخطابية الموجهة إلى المشاهد، وحل بدله أداء قائم على التمثيل الحقيقي الطبيعي الموازي لذلك الحدث الذي قصر الزمن والمكان فيه، بحيث صار أكثر تجانسا للوصول إلى حالة الإيهام بالاقتراب تدريجيا من خلال توحيد زمني الفعل الحقيقي للأداء التمثيلي والزمن الخيالي والمفترض للحدث، وهذا يتساير مع مطالب الاتجاه الطبيعي[2]. لذا بات على الممثل أن يصل هذه المرحلة من الإيهام في تجسيد الحدث والاقتراب منه، بقيامه بأداء الشخصية الممثلة وتجسيدها، لا شخصيته هو كممثل.

طغت شخصية الممثل على النص الدرامي المكتوب من خلال الأداء، مما أدى إلى بروز ممثلين عالميين في هذا القرن وفي القرن التاسع عشر، حتى بدأت ظاهرة الشخصية الانفرادية في الأداء تظهر للعيان، بالاعتماد على مهارة وتقنية هؤلاء الممثلين من خلال ما خلفوا من روائع خالدة في التمثيل، مع إن بعضا فضّل الأداء مع

[1] . عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مصدر سابق، ص43، ص44.

[2] . أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، ت: فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971)، ص146.

المجموعة وليس الأداء الفردي، ويعد دافيد جاريك من أعظم ممثلي إنكلترا في عهده، إذ كان أداؤه يميل إلى الطبيعية إلى حد كبير ويميل إلى العمل مع المجموعة ونبذ الانفراد بالعرض. وظهرت أسماء عديدة في هذا القرن وعلى شكل فرق مسرحية، منهم " كولي سيبر الشحاذ، وآن أولدفيلد الكوكب اللامع، وبارتون بوث ممثل المأساة الذي سلّم السلطة من بعد إلى شارلز ماكلين العاصف، وكيتي كليف الرقيقة، وج وفنجتون المتكلفة، وأخيرا تخلو عن الميدان لسارة سدونز التي ليس لها مثيل، ولأخيها جون فيليب كمبل "[1]. فضلا عن أسماء أخرى من الممثلين أمثال ادموند كين وروجر كمبل وسارة وراد، وأختص البعض منهم بالأدوار الشكسبيرية. وفي فرنسا حضت الممثلة " أدرين ليكوفرير بالشهرة، إذ أفلحت محاولتها للقضاء على أساليب التمثيل الخطابي الأسبق، وأحلت محله فهما واقعيا لأدوارها، وحذت حذوها مدموازيل ديموسنيل أو ماري فرانسوز مارشان، مع إن مدموازيل كليرون (كلير جوزيف ليري) قد أعادته من جديد الى البطولة المتكلفة على الطريقة المضخمة "[2]. إلا أن أدرين حققت شهرة واسعة على الرغم من موتها بالسم، حتى قال عنها فولتير الروائي والشاعر الفرنسي: " أنها أبتدعت مخاطبة العقول، وإظهار المشاعر والصدق حيث كان لا يظهر من قبل سوى الافتعال والخطابية "[3]. وسار على نهج الأداء الطبيعي الممثل جوزيف تالما، متجاوزا أداء معاصريه القائم على الشكلية والخطابية والافتعال، وكان من مميزات أدائه السهولة والاقناع.

أداء الممثل ما هو إلا انعكاس داخلي أو خارجي نتيجة لمثير أو دافع يُجَسّد بتعبير ما، أو وضعية جسدية معينة وطبقة صوتية ملائمة، فكُرّس الاهتمام والانتباه

---

1 . الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج2، ت: محمود حامد طلعت، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت)، ص186.

2 . المصدر نفسه، ص187.

3 . فرانك. م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، مصدر سابق، ص238.

على ذلك الشكل الخارجي المرسوم على جسد الممثل والهيئة التي تتخذها تعبيراته العاطفية (الانعكاس) والابتعاد عن دراسة ذلك المثير أو الدافع الذي ينتج عنه هذا الانعكاس المتجسد في الشكل والهيئة، والتي من السهل المسك والقيام بها لوضوح مفرداتها ومقوماتها، إلا أن الدوافع والمثيرات كانت غالبا ما تُهمل أو تترك، ويتم الأداء وفق الموهبة والخبرة، وهذا ما يُلحظ فعلا على أداء الممثل في القرن الثامن عشر، هو محاولة جادة للوصول إلى أداء طبيعي قائم بفعل مثيرات ودوافع، وقد طالب مديرو الفرق والمخرجون- أمثال كارلو جولدوني- ممثليهم بمحاولة الاقتراب من الواقع والاقتباس من منطق الطبيعة الإنسانية[1]، وهذا ما فعله موليير أيضا ومحاولته للوصول إلى مرحلة التشخيص للاقتراب من الأداء الطبيعي. وهناك محاولات عديدة تقترب من هذا الاتجاه، ففي ألمانيا يحدد كنراد ايخوف أفكارا في إخراج المسرحية، منها تحليل الشخصيات تحليلا علميا دقيقا بالاستناد على كلمات النص. كذلك محاولة الممثل فريدريك شرويدر الذي تميز بقدرته بتعليم الممثل فن الأداء والذي طالب ممثليه أن يعرضوا أدوارهم ولا يكتفوا بأدائها، والفرق واضح بين الاثنين، الأداء يكتفي بالمعايشة للحظات إيجابية، أما العرض هو معايشة الشخصية بكل تفاصيلها وفي كل الحالات الأدائية، وكان شرويدر يردد على مسامع ممثليه، جملته " أنا لا يعنيني أن أقف وأعلق، ولكن الذي يعنيني هو أن أملأ الفراغات.. أن أعيش الشخصية وأن أكونها دائما "[2]. أما غوته الشاعر البارز في ألمانيا ومشرف مسرح البلاط بدوقية ويمار، يعتقد إن " الممثل هو الصلة المسرحية المثالية بين المؤلف والجمهور، وأنه يجب أن يكون خاضعا للنص لفظا وروحا، وأن يكون مفعما بروح الشعر حتى يحقق القدرة على تجسيد شعر الشاعر، وأن يذوب في العمل الدرامي إلى درجة يفقد

1. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص40.

2. المصدر نفسه، ص40.

مقومات شخصيته الذاتية، وأن يحقق مع غيره من الممثلين المشتركين في العمل إيقاعا جماعيا تذوب فيه الحدود الفردية "[1]. وبهذا يدعو غوته صراحة إلى التقمص والاندماج في الشخصية من قبل الممثل، ويعطي أيضا بعض التوجيهات للممثلين عندما يكونوا على خشبة المسرح، إذ يقول: " لا ينبغي على الممثلين أن يمثلوا ووجوههم (بروفيل) أو ظهورهم للمتلقين. لا يسمح لهم كذلك بالتمثيل موجهين أدائهم نحو جوانب المسرح وكواليسه، ولكن دائما ناحية المتلقين "[2]. وهناك محاولة أروين هيل للخروج عن طريقة الأداء التقليدي، حين كتب " كلاما مفعما يعارض به وضع المسرح وافتعاله المتحجر "[3]. إلا أنه أقترح طريقة في التعبير لا تقل عن آلية الأداء الذي شن هجومه عليه. ومثله فعل ديلسارت مخرج الباليه الفرنسي في القرن التاسع عشر والذي فرض على ممثليه قواعد وأنماطا أدائية محددة، وعلى الممثل القيام بكل ما يوجه به من الأستاذ أو المدرب من أنماط تعبيرية، حتى أقترن أسم ديلسارت بالوقفة التقليدية في الخطابة. وتعد محاولة تالما محاولة جادة لتجاوز الاداء المفتعل، بالاعتماد على الحساسية والمخيلة أثناء الاداء، أما كتاب (الممثل) عام 1747م لبير ريمون، يعد أول وثيقة تدفع الممثل للخروج تماما عن الاداء الخطابي[4].

كانت هناك خطوط ثابتة في أداء ممثل القرن الثامن عشر، ونتيجة لمعمارية المسرح وتقسيمات الخشبة الذي يقسم إلى جزأين متحرك وثابت، يسار ويمين، الممثل القادم من الخارج يظهر من اليسار، والقادم من الداخل من الغرف الداخلية يظهر من اليمين، وعلى الأداء أن يكون أكثر إيجابية، والحركة يجب أن تصدر من الذراع اليمنى، وتقف الشخصيات المهمة في الجزء الواقع في يسار خشبة المسرح، أي بمعنى يسار

[1] . المصدر نفسه، ص40.

[2] . زيجمونت هبنر، جماليات فن الاخراج، مصدر سابق، ص90 .

[3] . فرانك. م. هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، مصدر سابق، ص243.

[4] . المصدر نفسه، ص243.

المشاهد، لتدل وقفتهم على مظهرهم النبيل بوصفهم الطبقة الراقية، لا يتطلب من الممثل حركات عنيفة أو حركة تدل على الانفعال البالغ، لا يتحتم على الممثل أن يقدم لنظرات المشاهد سوى الوجه والصدر حتى أثناء الخروج، وعلى الممثل ألا يعطي ظهره للمشاهد، وعلى الممثل الخارج من جهة اليسار أن يرفع ذراعه اليمنى[1].

باتت محاولات التنويريين وحركة النقد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وتنظيرات كبار الممثلين، محاولات جادة لإيجاد قواعد وأسس علمية للوصول إلى نوع من الأداء القائم على التوافق ما بين المثير أو الدافع والانعكاس، والتي مهدت بشكل كبير لطريقة ستانسلافسكي في أداء الممثل والتي تعد الانتقال الحقيقي والجذري إلى أداء قائم على الاهتمام والدراسة بالمثير والدافع وليس الانعكاس، والإبداع والخلق وليس الحرفة والصنعة.

14. أداء الممثل في القرن التاسع عشر.

سيطر المسرح الكلاسيكي مدة طويلة، وحمل في ثناياه مكامن القوة التي أستند عليها مما جعله يأخذ صفة الثبات، إلا أن بقاء سيطرة ملكة العقل لوحدها تعد غير كافية لضمان الرغبات والأهداف الإنسانية وغاياتها العليا في الحياة، حتى بظهور النزعة الكلاسيكية الجديدة والتي رأت أن باستطاعة إنسان هذا العصر الكشف والإلمام بجواب الحياة كافة، بوساطة التحليل والاستقراء، وباتت المناداة بفرصة جديدة ضرورة ملحة مفادها، إن الغرائز هي الأساس للوصول إلى تلك المشاعر والأفعال النبيلة، والتي وجدت لها متنفسا في المفاهيم الجديدة إزاء الحرية، والتي فتحت المجال واسعا بظهور بوادر هذه الفرضية المتمثلة بـ (الرومانسية) في نهاية القرن الثامن عشر وتبلورها. وتعد المقدمة التي كتبها الكاتب والروائي الفرنسي فيكتور هيجو في

[1] . أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص812، ص813.

مسرحية كروموييل والتي نشرت عام 1827م ومسرحية هرناني في عام 1830م الأداة والأساس لإقامة مسرح رومانسي والإطاحة بقواعد الكلاسيكية. وتعد الثورة الفرنسية عام 1789م قمة ذلك العصر، إذ راح أنصار الرومانسية يدعون إلى الحرية وإلى الأعمال العظيمة والتضحية الخارقة، وراح اللون والحركة يثيران المخيلة والذهن والعواطف والمشاعر، إذ كانت سمة الانطلاق والعاطفة والمشاعر والسمو في عالم الخيال والروحانيات والخرافات والإلهام غير المحددة ونبذ القواعد والقوانين الشكلية جانبا والابتعاد عن تسهيل الأشياء وتبسيطها بالاعتماد على العبقرية الذاتية الفردية والإنسانية المثالية، هي أهم سمات المسرح الرومانسي[1].

أداء الممثل في الحركة الرومانسية كان يؤدى بحركة بالغة الأتساع مع كثرة الإيماءة، أما طبيعة أداء الممثلة وإن كانت أكثر اتزانا ومحدودية في الحركة، فإن الوقار والهيبة تتضح في مجمل الحركة والإيماءة والإشارة، والممثل هنا أكثر موضوعية من الذاتية أي عكس الأداء في الأسلوب الواقعي والطبيعي، لأن الممثل ينظر إلى نفسه بشكل منظوري وبأبعاد تتمثل فيها الحركة والإيماءة والتقنية الصوتية، وهذا لا يعني في الوقت نفسه أن الممثل يكون غير صادق أو مبدع، بل أداء الممثل هنا له واقعية مرتبطة ارتباطا وثيقا بمجال الأسلوب نفسه، وهذا ما يؤدي بدوره إلى إن الرومانسية تقوم على الاختيار كما تقوم على النظام. وهذا نابع من طبيعة مادة الرومانسية ومواضيعها وشخصياتها التي تكون أكبر من الحياة، ولغتها لغة شعرية غنائية وخطابية نابعة عن صدق وانفعال، إنها لغة موسيقية، لذلك يكون أداء الممثل نابعا من قاعدة متميزة في الحركة التي تتميز بالبطولة والرجولية مع تنوع الإشارة بوساطة اليدين وعلى مجال واسع من دون أن تخل بحرفية الأسلوب، كذلك الممثلة وحركتها وخطواتها المحدودة

---

1 . لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مصدر سابق، ص156.

والضيقة المتأنية وإشاراتها المحددة التي لا تفتقر في الوقت نفسه جمالها ورزانتها، فالأداء أشبه بصوت الموسيقى، السيمفونية على وجه التحديد[1].

تطورت الميلودراما واضحت ذات حوادث مذهلة ونهايات أكثر إثارة مع احتوائها المستويات الاخلاقية التي يتعذر وجودها في الملهاة، لكن أبطالها هم الشخصيات الكوميدية نفسها، وقد رسمت في شكل يستهوي الخيال الشعبي، فالشخصية " السامية يمثلها من يرتدي ثياب الملك، والسيدة ذات الشعر الجميل الجذاب، والشخصية التي تجسم الشر المنتصر يمثلها من يرتدي زي البارونات، وفي يدهم عصا الصيد أو السيدات السمراوات في قبعات مصورة... أضف الى ذلك شخصيات مثل البحار والوصيفة ويقومان بدور كورس المسرح، بذلك تكمل شخصيات المسرحية "[2].

كان لتعدد الأساليب والاتجاهات ووجهات النظر في طرائق الأداء هي السائدة في هذه الفترة، إذ غالبا ما يكون الأداء قائما في ظل طبيعة أداء الممثل الأول في الفرقة، إذ كان الخروج عن النظم والطرائق الأدائية السابقة حالة سائدة، فبرزت ظاهرة الممثل النجم والذي طغت شخصيته وأداؤه على هوية النص الدرامي المكتوب وعلى باقي أعضاء الفرقة والانفراد بالعرض. فالممثل أدموند كين كان ذا مزاج هوائي ومشدود الأعصاب على الرغم من عبقريته الأدائية المأساوية، ويعد من ممثلي المدرسة الرومانسية التلقائية. أما دافيد جاريك كان ثابت وراسخ وذو أداء طبيعي يتميز بالحدة والأصالة ولم يتصف بحدة المزاج أو توتر الأعصاب ويكره التأنق الفني والانفرادية بالعرض، بالرغم من امتلاكه قدرة كبيرة في الأداء المأساوي والملهاوي. والممثلة سارة

---

[1] . أحمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988)، ص138– ص141.

[2] . أشلي ديوكسي، الدراما، مصدر سابق، ص31، ص32.

برنارد كانت تفرض شخصيتها كممثلة على الشخصية، ولصوتها الساحر جعلها واحدة من أقوى الممثلات في العالم ولمدة نصف قرن. والممثلة الايطالية النيورديوز فقد فرضت شخصية الدور على شخصيتها كممثلة على الرغم من حياتها القلقة العصبية، إلا أن أداءها كان صادقا وهادئا وعظيما، فهي تثير الإعجاب من خلال تقمصها وفناء شخصيتها في الدور، إذ كان هدفها معايشة الدور، مما تميز أداؤها بالليونة الهادئة والصوت. والممثل كوكلان ومحاولته للوصول إلى نوع من الأداء الموضوعي الذهني، هذا المنطق والسيطرة الذهنية هي جوهر المدرسة التصويرية لستانسلافسكي التي تدعو إلى المخيلة والتعبير والعاطفة خلال التمرين والموضوعية أثناء العرض، وكوكلان ينظر للأداء أن يكون محاكاة ذهنية لما أنجزه في التمرين. والممثل هنري أرفنج ومحاولته الإحساس بالمشاعر وتميزه بالأداء الدقيق والمتناهي في مراعاة أدق التفاصيل والفرعيات من خلال التمرينات الدقيقة له ولفرقته، إلا أنه بالرغم من تميزه بالوقار والثبات وحيوية الضمير ونزعته الرومانسية في تضخيم الإخراج والأداء التمثيلي التفصيلي الدقيق، كان كله على حساب الشخصية والصدق وعلى حساب النص نفسه. والممثل الايطالي توماسوسالفيني الذي جمع في أدائه الصدق وقوة الإلهام عند الرومانسيين، كان يهدف إلى معايشة الدور روحا وجسدا قبل العرض، والذي تأثر به ستانسلافسكي وبطريقته الأدائية في التمثيل. أما في أمريكا فبرز الممثل أدوين فوريست بحيويته البدنية العالية وواقعية خشنة ووقار مأساوي وصوت قوي، ولنتيجة صفاته البدنية جعلته يتبوأ المكانة الأولى في التمثيل لما يقتضيه العرف السائد. ويأتي الممثل أدوين بوث ثانيا فهو أعظم تمثيلا، إذ تميز أداؤه بالهدوء والذكاء والعمق لمزاجه الحزين وانعزاله الطبيعي، إلا أنه كان ذا مزاج وقتي،

فهو مؤدٍ عظيم وأحيانا يكون أداؤه سلبيا. والممثل جوزيف جيفرسون أمتاز بالحرارة الإنسانية والتعاطف والفهم سواء في الأداء أم في حياته اليومية[1].

تعددت الطرائق الأدائية للممثل وتفرعت في هذه الفترة، ما بين الأداء القائم على الاندماج التام وتقمص الشخصية والذي مثلته الممثلة ديوز، والأداء القائم على الاندماج الواعي والذي مثله الممثل تالما. وهناك مدرسة التشخيص التي أداها الممثل كوكلان، وهو من فناني مسرح الكوميدي فرانسيز، والذي يؤكد في كتابه (فن التمثيل) وبشكل قاطع، ينبغي على الممثل أثناء العرض ألا يمارس الانفعالات التي يحاول تصويرها، لأن الأداء ليس تقمص وإنما تشخيص، إذ يقول (إذا لم تستطع أن تبكيني، فإبك أنت إذن)، ويتدرب الممثل في هذه المدرسة على تعلم قدر كبير من الحرفية الخارجية. وهناك أيضا المدرسة الصوتية التي تؤكد صوت الممثل وقدرته في تعبير كل شيء، ونتيجة ذلك صوت منفصل عن الجسد وصوت منغّم خالي من الخطأ، لكنه في الحقيقة لا يعبر عن شيء، نتيجة إختلاف في تدريب أجزاء ووسائل الأداء وتفضيل الجانب الصوتي. وتقف مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت على النقيض من المدرسة الصوتية، فالحركة والرقص والباليه والتمثيل وسائل تساعد الممثل، لكنها في الوقت نفسه تعد مجرد تشخيصات مسرحية لا تختلف عن العرض المسرحي العادي، والتمكن من هذه الوسائل يعني إحلالها محل الوسائل الطبيعية، وإن فن التفسير التشخيصي قد بدأ بالتمثيل الصامت الذي تأتي الكلمة فيه بعد الفعل. ثم مدرسة نظام الكليشة، وهو من الطرق الشائعة وما زال يستخدم عند عديد من المخرجين، وهو عبارة عن مجموعة مواقف جاهزة وحركات مختلفة ومتنوعة قد جمعت من عدة مسرحيات قديمة وحديثة وعلى إختلاف أنواعها، ويقوم المدرب بعمل

[1] . فرانك. م. هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، مصدر سابق، ص235- ص241.

تمرينات للممثلين على أدائها، حتى يصلوا إلى حفظها وإتقانها والقيام بها في مواقف مثيلة لها في أعمال مسرحية أخرى[1].

كان لظهور المذهب الطبيعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الأثر العميق في عقلية الممثل وتغير تقنية أدائه والذي عد ممثلا لشخصية إنسانية وليس مؤديا طرازيا لأسلوب ما تراجيديا كان أم ملهاويا، ولكل أسلوب واقع خاص به على حسب رأي أحمد زكي، لذا أضاف الممثل الكثير من حرفية الأداء، فمثلا لم يعد التعبير مقصورا على حركة اليدين، بل تعداه ليشمل الرقبة والأكتاف وحركة الرأس، وهكذا بات مركز الثقل في جسد الممثل وليس الكلمات وحسب[2]. ذلك للوصول إلى حالة التجسيد الواقعي في الأداء وخلق حالة الإيهام لدى المشاهد وإقناعه بأن ما يقدم أمامه ما هو إلا شريحة من الحياة بكل تفاصيلها وتفرعاتها.

---

[1] . موريس فيشمان، تدريب الممثل، ت: نور الدين مصطفى، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، المطبعة العربية، د. ت)، ص10- ص15.

[2] . أحمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، مصدر سابق، ص159.

تنظيرات في فن الأداء

1. **ريكوبوني الابن :** 1707– 1772م

أهتم الممثل والكاتب فرانسو ريكوبوني أبن الممثل الايطالي لويجي ركوبوني، بسيطرة الممثل على جسده من الناحية التقنية الحركية التي يتخذها الجسد للحصول على الشكل المناسب والمطلوب أثناء الدور وبصورة مريحة للممثل، فضلا عن تحقيق الناحية الجمالية، فالوضع المريح لجسد الإنسان لا يتم إلا عندما يقف الممثل على قدميه تاركا مسافة بينهما مع إسدال ذراعيه إلى الأسفل دون أي شد أو توتر، وإذا ما أراد الممثل رفع ذراعيه بصورة طبيعية وبشكل جمالي، لابد من تراتب حركة أجزاء الذراع الواحد تلو الآخر وبنظام إيقاعي وزمني دقيق ومدروس، فالجزء العلوي من الذراع (المنطقة بين الكتف والمرفق) هو الذي يتحرك بابتعاده عن الجسد، ثم يتحرك الساعد واليد تباعا وبهدوء، فاليد هي الجزء المتحرك الأخير والتي يجب أن تبقى موجهة إلى الأسفل، وفي اللحظة التي يتساوى فيها الساعد والمرفق تتوجه للأعلى، في حين تكون حركة الجزء العلوي من الذراع مستمرة حتى تصل المرحلة المطلوبة من الممثل، هذه الحركة لابد من إنجازها دون شد أو توتر أو بذل جهد، وفي حالة إنزال الذراع إلى ما كانت عليه، يجب أن تراعى حركة أجزاء الذراع، فآخر حركة منها تكون الأولى وهكذا حتى يتم إنزال آخر جزء من الذراع. ويضيف ركوبوني بعض الأجزاء التفصيلية والدقيقة أثناء هذه الحركة، منها إبراز ثنايا المرفق والرسغ وضرورة إفراد أصابع اليد وتقوّسها في لين مع مراعاة تدرجها مع تجنب ضم الأصابع وضم قبضة اليد وإشهارها بوجه الممثل الآخر في مواقف الغضب، لأنها حركة غير محببة لاسيما إذا استخدمت أمام إمرأة. وينصح ركوبوني أن تكون حركة الممثل ذات إيقاع بطيء ومرنة والابتعاد عن الحركات السريعة المشدودة، ويحذر من التمرينات أمام المرآة

لدراسة الحركة، التي يجب أن تدرس من خلال الإحساس بها وليس عن طريق مشاهدتها[1].

الإلقاء عند ريكوبوني محسوب وذو نظام مدروس، إذ لابد من التوقف عن الكلام في نقطة معينة بحيث يتم المعنى وبمقام واحد، وعلى الممثل الآخر وعند الشروع بالكلام لابد أن يكون إلقاؤه بالمقام نفسه الذي أنتهى به الممثل الأول، والتي يتبعها بحركة موافقة مع الطبقة الصوتية التي يتكلم بها الممثل، وبعكسه لا يكون هناك أداء ناجح، ولابد من التروي قليلا عند الكلام، لأن الكلام والحركة ما هو إلا رد فعل ناتج عن كلام الممثل الأول والذي يولّد عديدا من الأفكار والرؤى، بحيث لا يستطيع الممثل عندها إنتقاء الأفضل والأصح والتي تسير نحو الفعل، والتي تكون في الوقت نفسه أكثر تركزا وسيطرة وتعبر عن بؤرة الإحساس التي تتملك الممثل. ويختتم ريكوبوني رأيه بأن التمكن من فن الإلقاء وإجادته يعد بمثابة الخطوة الأولى في المسرح، والوصول إلى ناحية الكمال يتم من خلال إجادة فن التعبير[2].

2. **دينيس ديدرو:** 1713–1784م

طالب الفيلسوف والروائي والكاتب المسرحي والمنظّر الفرنسي ديدرو، الممثل أن يكون ذكيا وله القدرة على أن يحاكي أشياء كثيرة، وأن يؤدي الأدوار كافة والشخصيات التي تناط إليه باختلافها وأنواعها. يؤكد ديدرو على مسألة في غاية الأهمية في أداء الممثل، ألا وهي مسألة الإحساس، إذ طالب الممثل أن يتجنبه وألا يحس بشيء حتى يكون باستطاعته السيطرة والانتباه على نفسه، لأن الإحساس يؤدي بالأداء إلى عدم الاقتناع والتفاعل لدى المشاهد، وكلما كان "الممثل بليد الإحساس

1. أصلان أوديت، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص457، ص458.

2. المصدر نفسه، ص459.

غير قابل للتأثر، كان قادرا على حمل المتفرج على الانفعال "[1]. ولكي يكون الممثل مؤثرا عليه أن يكون باردا خاليا من أي تأثير، وفي الوقت نفسه عليه أن يكون واعيا ومسيطرا لا ينصهر تحت تأثير الشخصية والذوبان فيها، إذ عارض ديدرو " العبارات الرنانة الباردة والضجيج الأجوف في التراجيديات، كما عارض التمثيل الواقعي حساسية الممثل وبساطته اللتين لا طعم لهما "[2]. صفة الإحساس ألا يتصف بها الممثل الجيد، ووسيلته الوحيدة للتعبير هي العقل الواعي لا العاطفة، لأنه المحرك الأساس والرئيس في التعبير والذي يعمل ليؤسس به كيفية الأداء بصورة ذهنية واعية ومتقدة، متجاوزا التعبير بالعاطفة والاندماج في الشخصية، بحيث يكون الممثل ظلا لها، إذ يتوقف أداء الممثل القيام بالدور فقط وأن يعي هذا الشيء ويفهمه ويجسده، بحيث يحتفظ بوجوده الشخصي كممثل، أي ألا يكون هو والشخصية التي يؤديها شيئا واحدا، بل أن يحتفظ كل من الممثل والشخصية بوجوده المادي، لأن الممثل لا يستطيع التوحد مع الشخصية بصورة مطلقة ونهائية ودائمية، بسبب وصف معظم الحركات سواء انتقالية أو موضعية ومختلف الوضعيات التي يتخذها هي معدة ومرسومة سلفا ووضعت قياساتها وأشكالها مقدما، إحساس الممثل يجعل منه ممثلا فاشلا وبغيابه يجعله ناجحا بارعا، وشعور الممثل بالإحساس يجعله يفكر في حالة ضيقة واحدة ألا وهي الشخصية، فهو يجعل نفسه في تناقض بالضرورة لعدم تطابق أدائه للشخصية بين عرض وآخر. ويبرز هذا كلما زاد عدد العروض، فضلا أن الشعور بالإحساس أثناء الأداء سوف يضطره لإخراج دوافع ورغبات الشخصية كممثل لا الشخصية الممثلة ذلك بقصد التباهي والغرور والنجاح. ويؤكد ديدرو على التفكير المنطقي للأشياء، فالممثل يتخيل الشخصية ويرسمها في ذهنه في التمرينات ويتعوّد عليها

[1] . عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مصدر سابق، ص44.

[2] . ل. كياريني وباربارو، فن الممثل، مصدر سابق، ص10.

ويفهمها ويسيطر عليها، وعند العرض سوف تكون الشخصية المتخيلة أمامه من دون أن تتغلب عليه وعلى وعيه، فهو يحاكي الشخصية في مخيلته ويستحضرها أمامه لا أن يؤديها، وهذا لا يتأتى إلا بعد تمرينات طويلة وجادة. ولقد أفاد بريخت من هذه المسألة كثيرا وطبقها على ممثليه، والممثل الذي يؤدي دوره في مسرح بريخت عليه أن يتدرب وفق تعاليم ديدرو، بل حتى كوكلان، لأن هم الممثل هنا جعل المشاهد يفكر لا أن يثير انفعاله وإحساسه وعاطفته[1].

أفرزت مسألة الإحساس نتائجها على إلقاء الممثل أثناء قيامه بأدائه الواعي غير المندمج كليا في الشخصية الممثلة، لذا توجب على إلقائه أن يكون عاديا غير مبالغا فيه وغير منغّما. أما الأداء الصامت فيعطيه ديدرو أهمية كبيرة من حيث مزاوجته مع الحوار المنطوق. ويعطي ديدرو الممثل حرية التصرف في أشياء معينة لكي تتوفر لديه فرصة الإبداع في الأداء، معتمدا على ذائقته الذاتية، إذ يقول: "هناك من النقاط، ينبغي تركها للممثل. فهو الذي يتصرف في المشهد المكتوب ويكرر بعض الكلمات، ويؤكد بعض الأفكار، ويحذف منها أو يضيف إليها... لكي يمارس ذوقه وفنه"[2].

3. **هيجل**: 1770– 1831م

لم يأخذ فن أداء الممثل الشكل المتطور إلا في حقب متقدمة. فمن الأداء الخطابي والتقديمي الذي أنتجه الإغريق، حيث سيادة الإلقاء في التمثيل على باقي وسائل الممثل من حركة وإيماءة ونشيد ورقص وموسيقى. فالشعر كان له القيمة الأولى في أداء الممثل وتفوقه على ديناميكية الحركة، من حيث إنشاده فنيا مع الموسيقى،

---

[1]. عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996)، ص215.

[2]. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مصدر سابق، ص46.

والغاية الأساس سهولة الفهم وإقناع المشاهد وإمتاعه. أما الآن فالممثل مطالب بدراسة الشخصية ودوره كاملا، وعليه "استعادة كل موضوعية النفس وجميع خصائص الشخصية في أدق تلاوينها وأرهف تدرجاتها، وكذلك في أعنف تبايناتها وتناقضاتها، نبرة الصوت وتعبيره، وفي فن التلاوة"[1]. يضع هيجل أهمية لتفاصيل هذه الجزئيات في دراسة الشخصية، من حيث حركاتها وتعبيراتها وتدرجات الطبقة الصوتية لها، وفقا لما تمر به من مواقف وانفعالات وما تحس به من مشاعر وأحاسيس، كل هذا يتحقق من خلال إعادة موضوعية ودراسة متفحصة للشخصية، بكل دقائقها للوصول إلى تجسيد ناجح لها. ويؤكد هيجل على عنصر الحركة الجسدية للممثل وتعبيراتها والصوت وتعبيره، إذ لابد من الاستغناء عن الموسيقى والرقص، اللذين يضعفان الفكر والعمق الروحي للحوار المنطوق، للوصول إلى علاقة مباشرة وصميمة بين الممثل وبين الشاعر، ومن ثم علاقة صميمة مع المشاهد، عن طريق الإلقاء الرفيع وتعبيرات الوجه وإيماءاته للتعبير عن المشاعر النفسية بأصدق تعبير عن طبائع الشخصية، والتي كان الممثل الإغريقي يترجمها بوساطة القناع وعنصري الرقص والموسيقى. لذا يعد أداء هذا الممثل ليس تعبيريا إيمائيا لهذه الأسباب. التعبير الصوتي مهم جدا في كشف تناقضات الشخصية وما على الممثل إلا القيام بالأداء الكامل للشخصية والمكتوبة في سطور المؤلف، ومن دوافعه الذاتية الكامنة وتجسيدها كما هي في طباعها وسلوكها من دون أي زيادة أو نقصان، وعليه أن يؤدي الشخصية بكليتها، وفي "واقعها الحي... ومن الواجب أن يتلاءم كل شيء مع الدور: نبرة الصوت، طريقة التلاوة، التوطئة، تعابير الفراسة"[2]. هذا بالإضافة إلى دراسة الشخصية بكل أبعادها وتناقضاتها، ووجب على الممثل أيضا الإلمام بتاريخ مؤلف النص ومجسد

[1] . هيجل، فن الشعر، ط1، ت: جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981)، ص324.

[2] . المصدر نفسه، ص327.

الشخصيات اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا للوصول تفصيليا للحالة التي يريد أن يوصلها، وهل أثّر هذا التاريخ على نصه وشخصياته، فضلا أن هذا الإلمام يكشف للممثل طريقة تفكير المؤلف وأسلوبه، بالإضافة إلى تعرف مرجعياته الثقافية والجوانب التي تؤثر في تفكيره ومادته الكتابية.

يطالب هيجل الممثل أن يحمل سمات وخصائص معينة لكي يكون ملما وقادرا في أدائه ومؤثرا، منها أن يكون هذا الأداء قائما، على "الموهبة والذكاء والاجتهاد والمثابرة والتمرين والعلم، بل كذلك وفي أعلى درجات كماله، طبيعة ثرة المواهب"[1]. فضلا عن المخيلة القوية والتي تسند الأداء، وعلى الممثل أن يمتلك هذه الملكة الفنية المهمة ويوجهها بصورة صحيحة خدمة للأداء، وعليه البحث والتقمص والتفكير العميق لرؤية الأشياء، فضلا عن المشاهدات والقراءات والتحليل والاستقراء ما يحدث له والتعرف عن كنه الأحداث. ويؤكد هيجل أيضا على مسألة الإلهام والتي لا تتولد من سلوك حي أو دافع معين، بل تنشأ من مضمون معين أو معنى يكون ضمن دائرة التمثيل المنطقي كي تجسد فنيا[2].

يُشبّه هيجل الممثل بالاسفنجة التي تمتص كل الألوان وترجعها كما هي، وهو الآلة التي يعزف بها الشاعر، وليس على الممثل أن يتشبع به وبروحه وتجسيد دوره بوساطة وسائله الخاصة داخليا أم خارجيا فقط، بل عليه "تكملة دوره وسد الثغرات وإحسان الانتقال، وباختصار، أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر، وأن يكشف لنا عن أخفى نياته ومقاصده وأن يعوّم على السطح اللآليء المختبئة في الأعماق"[3].

---

[1]. المصدر نفسه، ص328.

[2]. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مصدر سابق، ص47.

[3]. هيجل، فن الشعر، مصدر سابق، ص328.

4. دافيد جاريك: 1717-1779م

نظرا لأداء الممثل والكاتب المسرحي الانكليزي جارك، الجدي والأصيل والطبيعي، جعله قمة في فن تاريخ التمثيل، ويعد أول من اكتشف مسرح شكسبير ممثلا شخصياته بأدائه الخالص والذي ارتقى إلى مرحلة البهاء والسمو، كارها النجومية والفردية في التمثيل، على الرغم أن العرض المسرحي كان يحمل أسمه فقط، لما يتمتع به من مقدرة هائلة في الأداء، سواء في الأدوار المأساوية أو الملهاوية. وإن كان هناك آراء تدعي ميله للأداء الملهاوي. ولعل شهادة والد تالما عن أداء جاريك دليل واضح على روعته في التمثيل، فهو يصور على حد قوله "كل شخصية يتقمصها، كان كل شيء فيه يمثل من قمة الرأس إلى أخمص القدم. ونظرا للتعبير الذي كان يضيفه على أدائه، كانت كل حركة من حركاته لوحة جديرة بالرسم... يا لمرونة حركاته، يا لطابعها الطبيعي: يا لذراعيه الأخاذتين: ما من نظرة ضائعة أبدا: كان يعلن بأدائه وحركات جسمه الطبيعية عن الرد الذي يتحتم النطق به باختصار كان أفضل من الطبيعة ذاتها، وهذا هو ما يجب السعي إلى محاكاته دائما "[1]. إذ أدى أدواره بإحساس وشعور عال وعميق للتوصل إلى تلك الحركات والإشارات المرنة والطبيعية المرسومة بدقة والناطقة، ملائما معها في الوقت نفسه الطبقة الصوتية، وعلى الرغم من بعض المواقف الأدائية لدى جاريك في السمو في الوقفة والإطالة، إلا أن سمة الأداء التمثيلي كان له طابعه أو قريبا منه في رصد وتشخيص الشخصية وتجسيدها، لذا بات من صفات الممثل لديه "التشخيص أولى صفات التمثيل، والحيوية هي ثاني الصفات، والثالث من الصفات هي الصدق "[2]. أهتم جاريك كثيرا بالتمرينات متجاوزا عديد

[1] . أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص479.

[2] . سامي عبد الحميد، محاضرات دراسات عليا تمثيل ، نقلا عن خالد أحمد مصطفى، إعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي، مصدر سابق، ص56.

من الممثلين في عصره أو ممن سبقوه، الذين كانوا يكتفون بقراءة المسرحية فقط في الأيام القليلة التي تسبق العرض، مستندين إلى مقدرتهم الأدائية وعلى أسلوب الأداء المتّبع والمعقّد والمتكلف الذي كان مفضلا، واهتمامه هذا مكّنه من الشخصية والمسك بها، فضلا عن إكتساب جسده وصوته مرونة وحيوية عالية، من خلال مواظبته على التمرينات، مضيفا إليها ذلك الاستعداد النفسي والجسدي، لابتعاده عن المزاجية الحادة أو توتر الأعصاب، وابتعاده ورفضه التأنق الفني، كل هذا من أجل التهيؤ والتوجه لاستيعاب الدور وتجسيده طبيعيا.

5. **جوزيف تالما :** 1763– 1826م

نهج الممثل الفرنسي تالما في أدائه أسلوبا واضحا وسهلا وبسيطا ومقنعا مع ميله إلى الأداء التمثيلي حركة وإلقاءا، لما أمتلكه من حضور فعال وخصال حميدة وذوق رفيع، جعله موضع إعجاب وتقدير، لاسيما رعاية نابليون له الذي وجّه له بعض النصائح حول طبيعة الأداء المأساوي، منها الابتعاد عن المبالغة والاقتراب من التصرف الطبيعي كما هو في الحياة، فضلا عن فهم أعمال شكسبير وموليير.

أبتعد تالما عن الأداء التقديمي والأداء التقليدي السائد في عصره والقائم على إبراز الشكل فقط وإلقاء الحوار دون الغور في الشخصية، إذ كان الممثل حرا في تدريبه واختيار ملابسه وماكياجه، وما أداء الممثل إلا لتحقيق رغبات شخصية وكسب التصفيق من المشاهدين. أكد تالما على عنصري الذهن والقلب، العقل والعاطفة، ولم يكن تأكيده هذا متطرفا، إذ يستطيع الممثل بناء شخصيته المسرحية وتجسيدها بوساطتهما، ويتفق تالما مع هيجل بشأن المخيلة وهي ملكة ضرورية للممثل في بناء الشخصية المسرحية، بشرط أن تكون كاملة لارتباطها بالعاطفة، بل هي من نتاجها، ومن هنا يؤكد تالما على المخيلة وفاعليتها بحيث تكون مصدرا لردود أفعال أداء الممثل، وأن تكون مصدرا خالقا وليس إطارا مرجعيا للممثل. لذا وجب على الممثل

أن يعيش حياته ويدرس مجتمعه وبيئته بكل ما تحتويه من مفردات وتناقضات، منتقيا الصور والمواقف والحالات التي قد تفيده في تجسيده لشخصية معينة، وصولا إلى أداء طبيعي مقنع. يقول في كتابه (تأملات في الفن المسرحي) فيما يخص فن الأداء، على "الممثل أثناء دوره أن يحتفظ في نفس الوقت بقلبه ساخنا وبرأسه باردا"[1]. فسخونة القلب ما هو إلا ردود أفعال الدور الذي يجسده من انفعالات وتوترات وحركات ومشاعر وعواطف، وبرودة الرأس هو أن يكون عقل الممثل واعيا مسيطرا نشيطا في الوقت نفسه بما تعمل به العاطفة ويتحكم بها، أي سيطرة وغلبة القوة العقلية على الانفعالات والتوترات التي يحتويها الدور سواء كانت متدفقة أو متقطعة[2].

وجّه والد تالما نصائح له تمكنه لأن يكون ممثلا ممتازا، منها اكتساب كل ما ينقصه من خصائص وصفات وتمرينات وقدرات أدائية، والسمو بالوقفة وأن تكون كل أجزاء الجسد طبيعية، والاستقامة أثناء المشي وانتصاب القامة أثناء الوقوف على خشبة المسرح مع الحركة الثابتة الجامدة إزاءها، هذه الوقفة لا تتطلب سوى تمرين على اليقظة. والانتباه لمدة خمسة عشر يوما، وكل شيء بعدها يصبح طبيعيا، ولابد من التمرين على استخدام السلاح لمرونة العضلات، ولابد من تعلم بعض الحركات الخاصة بالرقص، منها السير الرشيق والهيئة الحسنة وكيفية أداء السلام والتحية، فضلا عن القيام ببعض الحركات الجميلة بالذراعين وفي الوقت المناسب، ولابد من الأخذ بنصائح الآخرين فيما يخص الأداء. كل هذا يتطلب جهدا كاملا للوصول إلى الهدف المرسوم[3].

---

[1]. زكي طليمات، فن الممثل العربي، مصدر سابق، ص19.

[2]. المصدر نفسه، ص19.

[3]. أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص478، ص479.

6. ادموند كين: 1787– 1833م

أمتاز الممثل الانكليزي ادموند كين بشـواذ الطبـع وحديـة المـزاج، أمـا أداؤه فاتصف بالعبقرية في تجسيد أي دور وإعطاءه الشخصية المسرحية بعدا حقيقيا ودرجة من الاندماج والتقمص لا نظـير لـه، فبراعتـه في إخـراج كـل مـا يعـتري الشخصـية المسرحية من انفعالات وتوترات، حتى أنه يتجاوزها بكـل أبعادهـا، حتـى يصـل إلى شكل مخيف ومفزع في أدواره المأساوية. ففي مسرحية طريقة مبتكرة لسـداد الـديون، لمؤلفها ماسنجر وفي دور اوفرتيش، بلغ كين "من شدة التـأثير درجـة جعلـت إحـدى الممثلات، وأسمها المسز بلوفر تصاب بالإغماء على المسرح تحت تأثير الرعب المرتسم في قسماته، كما أصيب لورد بايرون في مقصورته بنوبة صرع، في حين عمّـت النسـاء موجة من الهستريا ودوت القاعة كلها بالتصفيق كأنه الرعد "[1]. هذا الانـدماج الكامـل غير الواعي قد سبب آثارا جانبية وسلبية، إذ لابد من الموازنة بين سيطرة العقل علـى العاطفة، إذا ما تفوّق الأول في الأداء. ولابد من عدم الإفراط والإسراف في تقمـص الحالة أو الموقف، ولكن لا أحد ينكر عبقرية كين في الأداء ولعلها الأهـم في المدرسـة الرومانسية التلقائية، إذ يقول الشاعر كوليريدج "أن مشاهدة كين أشبه بقراءة شكسبير في لمحات مبرقـة "[2]. يمتلـك كـين مـن القابليـة والمقـدرة والعبقريـة الفـذة في التصـرف بالشخصية المسرحية كيفما يشاء، وإعطائها بعدا حقيقيا يصل حد المطابقة الكلية لها إن لم يتجاوزها، مما جعله حالة فريـدة في الأداء التمثيلـي، علـى الـرغم مـن اعتمـاده في الأداء على الجاذبية الشخصية والنشاط، وعلى الـرغم مـن كـل هـذا الانجـاز، إلا أن حياته الشخصية شابها الكثير من السـلبيات والشـذوذ واللامبـالاة مـع عـدم تحمـل المسؤولية، حيث أدمن على الخمر والمجون، مما اثر سلبا في بعض أدواره، وعلى الرغم

[1] . فرانك. م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، مصدر سابق، ص236.

[2] . المصدر نفسه، ص236.

من صوته الأجش ومظهره الذي لا يثير الإعجاب، إلا أن لا احد ينكر مقدرته الأدائية.

7. كونستان كوكلان : 1841– 1909م

أهتم الممثل الفرنسي كوكلان بالأداء القائم على الدراسة والبحث والاستقصاء، لأن الممثل عنده فنان خالق هدفه تقريب المسافة بين النموذج الحي الذي يطمح إليه، ولابد من إيجاد روح تسكن الجسد المعبر تعبيرا حيا، مكونا له أسلوبه الخاص في التعبير من حركات وجلوس وضحك وتنفس وكلام وصمت، ولابد من الموافقة والملائمة بين الأفعال والطرق الكائنة لدى رجل ما مع الفعل بأنواعه كافة، إذ تؤلف صورة واضحة ومفهومة، هذا ما يحتاجه الرجل، والممثل يقدمها إياه [1]. فالممثل يهب روحه، هذا ما جاء في كتابه (الفن والممثل) عام 1808م.

أمتلك كوكلان صوت رنان عرف كيف يستخدمه في الأدوار التي تتطلب صوتا جميلا ومتمكنا، فضلا عن إجادته فن الإلقاء، لذا فالنطق لديه أهمية كبيرة في الأداء وهو أول شيء يجب التركيز عليه والدراسة له من قبل الممثل، لأنه في نظره أول مبادئ الفن وقمته، وأنه أدب الممثل ولابد من إتقانه منذ الصغر. يوصي كوكلان بضرورة إحترام النص المسرحي والتمسك بخصوصيته من قبل الممثل، وألا يضيف من عندياته وما أراده المؤلف من شخصياته، والتي تتوحد عناصر الرؤيا المختلفة لدى المشاهدين لها عند قراءتها من حيث أبعاد حدودها ورسمها، تتوحد هذه الرؤيا بوساطة أداء الممثل وتجسيده للشخصية بكل أبعادها وتفاصيلها. لذا توجب على الممثل أن يدرس ويبحث بكل تفاصيل الشخصية ويعرف عنها كل شيء، حتى يتمكن من رسم حدودها ويعرف أبعادها، من حيث شكلها وفعلها وحركتها وكيفية

[1] . أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص490.

نطقها للحروف إلى غير ذلك، هذه الدراسة والبحث تتم في ذهنه ويهيأ صورة لها قبل البدء بالتمرينات، فالتمرين يأتي كمرحلة ثانية بعد الدراسة العميقة للدور من ناحية الجسد والصوت، ولأن التمرين يبنى على تلك الدراسة والبحث[1].

يؤمن كوكلان، بأن "الأداء في العرض ينبغي أن يكون في جوهره محاكاة ذهنية لما أنجز من التدريبات"[2]. ولا يسمح للشخصية أن تتسيد أو تطغي على شخصية الممثل التي يجب أن تظل متوقدة، ولتحقيق عملية الأداء الإيمائي ينبغي على الممثل، أن "يكون سيد نفسه وهو في غمرة العواطف الجارفة والأحداث المروعة أثناء قيامه بدوره الذي يمثله وأن يظل ممسكا بنفسه حتى يتمكن من السيطرة على مجرى حوادث المسرحية، وحتى يتيسر له تحريك غيره من الممثلين"[3]. لم يتطرق كوكلان كثيرا في مسالة الإحساس كما ذهب ديدرو عندما ألغاها نهائيا عند الممثل، بل وضعها كوكلان موضعا وسطا، فسيطرة الممثل وسيادته على نفسه هو الذي يحدد الإحساس والانفعال لديه، فهو يمارس شعورا مزدوجا على المسرح. وعلى الممثل أن يكون بصيرا صادقا بما يقوم به من أداء، وأن يتمكن منه ويمتلكه، وهذا يتأتى من خلال الدراسة والبحث والتقصي العميق للشخصية، فضلا عن التمرين الجاد والمتواصل.

8. سارة برنارد: 1845– 1923م

أهتمت الممثلة أو القديسة الفرنسية سارة برنارد بصوت الممثل مع ضرورة تدريبه، وأن يكون مرنا ومطواعا لكل أنواع الطبقات الصوتية، لأنه أحد الوسائل المهمة التي تساعد الممثل على جذب وشد المشاهد وإنتباهه، لذا لابد لصوت الممثل، أن "يتخذ كل النغمات، الغليظ منها والشاكي، المرتعش منها والرنان، لن يتمكن

[1]. المصدر نفسه، ص491.

[2]. فرانك. م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، مصدر سابق، ص239.

[3]. محمد فرحات عمر، فن المسرح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971)، ص63.

الفنان أبدا مهما يكن ذكاؤه، من تنمية فنه تنمية كاملة إذا كان في صوته بعض الثغرات "[1]. فهي ترفض مبدأ التخصص وتعده فقرا فنيا لدى الممثل، لأنه يسحبه في مجال أدائي معين ليساير نقصه الطبيعي الفني، وفي مقابل تنوع الطبقات الصوتية للممثل، تؤكد سارة على، توافر "أذن موسيقية لاستخدام الصوت... تنسق هذه الأذن الموسيقية الأصوات الطبيعية التي تثيرها الحبال الصوتية، وترشدها، وتخضعها للقاعدة، وتحافظ على سلامتها ونقائها"[2]. وهنا تؤكد سارة على تلك العلاقة الجدلية القائمة بين النطق والسمع، ولكي يلقي الممثل جيدا، لابد من أُذن موسيقية جيدة، ويتأتى هذا من خلال ملاحظة تحكم الممثل لصوته واستخدام الطبقة الصوتية الملائمة والمناسبة، والتي تختلف باختلاف الأمكنة واختلاف مساحة المسرح، من ضيق أو سعة وما يحتويه من قاعات ومن أعداد المشاهدين والتي يؤدي الممثل فيها أداؤه. أما من ناحية التمثيل فهي تميل إلى الأداء الطبيعي وتؤكد على عنصر الإيهام، والفن لديها "ألا يتعرف الجمهور إلينا. لا ينبغي أن يعتقد، ولو لحظة واحدة أن ما يراه لم يحدث بالفعل، يجب أن نبقيه في الجو الذي أراد المؤلف أن ينقله إليه"[3]. وهذا لا يتم إلا من خلال الأداء التمثيلي الطبيعي والصادق، لكي يشد المشاهد ولا يتركه يهدأ ولو لحظة واحدة أو يستعيد إرادته، هذا الأداء يجب أن يكون نابعا من صميم الممثل وإحساسه العميق، وأن تسهم جميع أجزاء جسد الممثل من عين ورأس ويد وصدر في إبراز الحدث والموقف، للوصول إلى أداء طبيعي صادق يشد المشاهد إليه[4].

أكدت سارة على صفات معينة يجب أن يتصف بها الممثل وأن يتمتع بها، لكي يكون صادقا ومعبرا، منها التعليم والدراسة والثقافة العامة، بل هي من صميم

[1] . أصلان أوديت، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص493.

[2] . المصدر نفسه، ص494.

[3] . المصدر نفسه، ص494.

[4] . المصدر نفسه، ص494.

واجباته الرئيسة، وهذه الدراسة لا يمكن تعويضها بشيء آخر، ولابد أن تكون شاملة ودقيقة، وتشمل قراءة الممثل ومشاهداته ومعارفه واستطلاعه في الأمور كافة، وتعرف المجتمعات والتاريخ، والأخير عنصر مهم، إذ لا يستطيع الممثل تجسيد شخصية هملت مثلا إذا كان يجهل الكثير من التاريخ، من حيث بيئتها وزمانها ومكانها وجيلها وأحاسيسها وسلوكها إلى غير ذلك، ومن صفات الممثل الأخرى هو إمتلاك الممثل لإرادة قوية وهي من مقومات النجاح، وأن يبتعد عن الكسل والتراخي، لأنها تجعل منه ممثلا ثانويا فاشلا. فالأداء يحتاج إلى وقت لما تتطلبه الدراسة والتقصي والبحث والملاحظة، لكي تنمو قدرة الذكاء لدى الممثل وتوسيع إمكانياته. ومهما تمكن الممثل من أدائه ومن أدواته الفنية للوصول إلى قمة إبداعه، تنصح سارة الممثل بتجنب التباهي والإعجاب بالذات والابتعاد عن الغرور، لأن ذلك يؤدي إلى نتيجة عكسية ألا وهي الفشل، وألا يعمل الممثل هذا من أجل مشاهديه، لأن سبل النجاح إلى ذلك سهلة وبسيطة، وعليه حتى وإن وصل إلى النجاح والكمال، عليه ألا يظل في قوالب أدائية واحدة جامدة أو طبقة صوتية أو نبرة واحدة ثابتة، حتى بعد تجسيده وخلقه للشخصية، وعليه أن يظل في تجدد مستمر وتنوع في الوقفات والطبقات الصوتية وتنوع في الأداء ومفرداته، وأن يغادر الأداء ذو الوتيرة الواحدة والشكل الثابت والمتكرر، لأن الأداء في هذا الأسلوب يعد حرفة وليس فنا أدائيا. والممثل الناجح يطمح دائما نحو الأفضل، لإمتلاكه المؤهلات الفنية التي تمكنه من مغادرة أسلوب الحرفة ذو الشكل الواحد الثابت، وما الإلهام إلا أحد هذه المؤهلات الفنية، للوصول إلى أداء قائم على نقل الحقيقة الواقعة في الحياة، باستخدام الممثل لأدواته التعبيرية من صوت وجسد في تجسيد الشخصية المسرحية بكل أبعادها، للوصول إلى أداء تمثيلي صادق ومعبر وشامل ومتجدد[1].

[1] . المصدر نفسه، ص494– ص496.

الفصل الثاني

أداء الممثل في المسرح الواقعي

الفصل الثاني

أداء الممثل في المسرح الواقعي

مهاد

إستطاعت الواقعية من خلال مسيرتها أن تجد لها موقعا كان في أغلب الأحيان في الصدارة من المذاهب الفلسفية والأيديولوجيات والتنظيرات النقدية بكل حداثتها، ذلك بحكم التصاقها واعتمالها مع الواقع الحياتي الزماني والمكاني والموضوعي للمجتمعات. وهي ذلك المفهوم الذي أوجدته الضرورة المطلقة من خلال البحوث في علوم الأخلاق والقيم الإنسانية بفرديتها وجمعيتها والتي أفرزتها الظروف السياسية والاجتماعية والأخلاقية.

الخوض في غمار التناقضات التي كانت سائدة حينها وكمحاولة بسيطة، تولدت المبعثات الحقيقية لمفهوم الواقعية، لتنبعث مجدا روائيا عند الأديب الواقعي الفرنسي بلزاك والكاتب الفرنسي ستندال والمسرحي النرويجي أبسن ومن شاطره العزاء على مجتمعه من كبار الكتاب في العالم ومن أسلوب إخراجي على يد مخرجين بدت لمساتهم واضحة المعالم.

تغيّرت المعتقدات بشأن هوية الإنسان المثالية والتي حملت معاييرها الحركة الرومانسية قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نتيجة متغيرات اقتصادية واجتماعية وفكرية وظهور الثورة الصناعية والتغيير في إدارة الإنتاج وظهور الآلة، الأمر الذي أدى إلى ظهور طبقة اجتماعية جديدة هي الطبقة العاملة، فتبدلت العلاقة ما بين العامل وصاحب الإنتاج، وتبدلت الخدمات والاحتياجات وتبدل الفكر والوعي لحل مشاكل المجتمع والتحول الجذري من الروحانيات وعالم الخيال إلى الواقع المادي المعاش، فظهرت الفلسفات والتيارات والنظريات التي ساعدت على إنعاش

فكر جديد، أهمها كتابات أوجست كومت وفلسفته التي أطلق عليها أسم (الوضعية) في علم الاجتماع وهي نوع رفيع من أنواع المعرفة وتسخيرها خدمة للمجتمع عن طريق الملاحظة والتجربة، بحيث يستطيع الإنسان ملاحظة العلاقة بين الأحداث المختلفة التي تقع في مجتمعه كعلاقة سبب ونتيجة، في مجمل كتاباته النقدية في هذا المجال، أوجد مدخلا موضوعيا للمرور من خلاله إلى كتابات أكثر رصانة في مجال الواقع الاجتماعي. وهناك كتابات جارلس دارون في أصل الأجناس وتطورها وتغيرها، واحتوت كتاباته عن أصل الأجناس جانبين، الأول مبدأ التطور من الأصل الواحد المشترك، والجانب الآخر مبدأ البقاء للأصلح في عملية النشوء والارتقاء، ومن خلال هذين الجانبين يرجع دارون جميع الظواهر السلوكية والتشريحية للإنسان تبعا لقوانين الوراثة والبيئة والتي تحدد كيانه ونفسيته وملامحه وسلوكه، فضلا عن كلا الجانبين في هذه النظرية شككت بوجود خالق، لتناقض دور القوى العليا، لأن أصل الصيغ الحياتية نابعة من أصل واحد مشترك، بالإضافة إلى ذلك أن هذه النظرية أشركت الإنسان مع غيره في عديد من الصفات، بحيث أصبح جزءا من الطبيعة بعد أن كان كائنا منفصلا. كانت الواقعية كغيرها من الحركات الفكرية سعت إلى تحسين حالة البشر عن طريق استكشاف الحقيقة على الرغم من إطارها المعرفي المحدد بحواس الإنسان الخمسة، ما دام من الممكن تفسير ظواهر الطبيعة الإنسانية تبعا لعامل الوارثة والبيئة وتأثيراتها، فمن الممكن تلمس تحول القوى الروحانية والغيبية والميتافيزيقية إلى القوى المادية، أي كل ما في الطبيعة من السهل ملاحظته مباشرة، ولطالما أن الطبيعة متغيرة، فمكانة الإنسان متغيرة مما أدى إلى إمكانية دراسة أنواع الأجناس علميا كأي دراسة بيولوجية أو تشريحية. هذا فضلا عن النظريات النفسية التي جاء بها علماء النفس، أمثال فرويد وعمليات التحليل النفسي وتقسيم النفس إلى (الهو) وهو اللاشعور وهي جانب من النفس الذي يمثل اللذة والغريزة، و(الأنا) وهي جانب من

ألهو، و (الأنا العليا) أو بما تسمى بالرقيب. هذه النظريات مهدّت بصورة أو بأخرى إلى ظهور الواقعية والتي بات الوصول إلى محددات مفهومها أمرا جدليا قائما ومتشعبا في معاييرها التي حددها ويحددها الفلاسفة والنقاد والمنظرون على حد سواء، وانطوى هذا التشعب من خلال البحث في المدخل الأول لهذا المفهوم، وفي محاولة أولى لسبر أغوار الترقب لذلك الوصول، فأولى المدخلات لهذا المفهوم كان فلسفيا، إذ بحث أساطنة الفلسفة الإغريق بدءا بالمعلم الأول سقراط وامتدادا في علم الأخلاق والبحث في حقيقة الأشياء وماهيتها للوصول إلى الحدود المحددة لها، ووضع القيم الثابتة التي أخيرا تصبح هي المقاييس، وكذلك ابتعادهم بالكمية ليصلوا إلى الكيفية وبحوثهم في مسألة الكليات والجزئيات، وما اشتمل من كل ذلك على مدخل اجتماعي بين المجتمع والفردية ومحاولتهم الارتقاء بذلك المجتمع من خلال الفرد.

أما المدخل الثاني فيتركز في المعنى اللغوي في تفسير مفردة الواقعية والذي يعني الحقيقي، الواقعي، وما مجمل بحث الفلاسفة في مسألة الحقيقة وتحديدا الفرد من باب (أعرف نفسك بنفسك) ذلك الشعار الذي انتهجه سقراط للوصول إلى حقيقة الأشياء بجزئياتها والوصول بهذا الديالكتيك للكليات وإيجاد العلاقة الترابطية الموضوعية فيما بينها، وهذا ما أشار إليه أدموند دورانتي بقوله: "الواقعية تعني التعبير الصريح الكامل عن الصفات الفردية"[1]. ويعني الواقع "الكيان الماثل للشيء بصورة محسوسة، والواقعية بالمعنى اللغوي مأخوذة من هذا المعنى، لأنها تعني العناية التامة بالأشياء الواقعية أي المحسوسة الملموسة"[2]. وهي الأشياء الموجودة بالقوة، أي إن وجودها بصيرورتها القائمة هي بها والمكتفية بذاتها بـ(القوة) وهي ليست بالضرورة، الصيرورة التي تستمد من الفعل المُدرك بـ(الفعل).

---

[1] . ديمين كرانت، الواقعية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1980)، ص35.

[2] . أحمد حسن الرحيم، الفلسفة في التربية والحياة، مصدر سابق، ص182.

من خلال العلاقة الترابطية بين الواقع بكل صوره الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية وبين الواقعية بكل ذلك الترابط، وجد الواقعيون أنفسهم أمام ذلك التشعب، وكان من المؤكد أن يتبع كم هائل من المحمولات اللفظية لمفردة الواقعية، لكي تحيط بكل ذلك الكم الهائل من المحمولات على الواقع فتشتمل هي فيها أيضا، وعليه فقد ظهرت " الواقعية النقدية، الواقعية المستديمة، الواقعية الناشطة، الواقعية الخارجية، الواقعية الجموح، الواقعية الشكلية، الواقعية المثالية...، الواقعية الساذجة، الواقعية القومية، الواقعية الطبيعية، الواقعية الموضوعية، الواقعية المتفائلة، الواقعية المتشائمة، الواقعية التشكيلية، الواقعية الشعرية، الواقعية النفسية، الواقعية اليومية، الواقعية الرومانسية، الواقعية الهجائية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية الذاتية، الواقعية فوق الذاتية، الواقعية الرؤوية، الواقعية السفلى، الواقعية العليا، الواقعية الكالحة...، الواقعية الرعوية، الواقعية الروحية، واقعية الأنا العميقة "[1]. ومن الملاحظ أن الواقعية كحامل تتقبل كل جديد في محمولاتها، وقد تصل إلى آلاف المفردات الحملية، وقد تأتي مفردات جديدة حتى على اللغة وفقا لتطور الواقع، إذ يقول رايموند وليمز: " الواقعية ليست موضوعا معدا للتعريف والإمساك والتقييم، إنها بالأحرى طريقة لوصف مناهج ووجهات نظر معينة "[2].

يحدد النقاد أسباب الولادة الحقيقية للواقعية كرد فعل انعكاسي لما أفرزته الرومانسية وابتعادها عن الواقع الاجتماعي، فالواقعية " من الناحية التاريخية والنظرية رد فعل مقصود إزاء الرومانسية، فالواقعي يرفض القيود التي تفرضها النظرية الرومانسية على مادة الموضوع... فهو نبذ ما في الروح الرومانسية من مبالغة وتطرف

[1] . ديمين كرانت، الواقعية، مصدر سابق، ص12.

[2] . رايموند وليمز، الواقعية والرواية المعاصرة، ت: فاضل ثامر، في: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (4)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1992، ص26.

زاعما إن ذلك لا يصدق على الحياة أو على مفهومه للحياة على الأقل "[1]. فضلا عن الحركات التحررية التي مرت بها أوربا ضد السلطات الدكتاتورية والانتكاسات التي تعرضت لها معظم تلك الثورات لاسيما الفرنسية، كما لتأثيرات الثورة الصناعية وما آلت إليه من علاقة الإنسان بالآلة والإنسان مع الإنسان، فبظهور النظريات العلمية والثورة الصناعية والحركات التحررية، بدأ " الأدباء يفكرون متأثرين بالعلم الحديث وبالتطور الاجتماعي، فرأوا ضرورة الخروج من العزلة الفردية وعالجوا الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة الحديثة الواعية، ووجهوا أكثر أهتمامهم إلى العلاقات الاجتماعية وتحليل النوازع الإنسانية، والبحث فيما يوفر السعادة للإنسان ويؤمن مستقبله "[2].

إن الريادة الحقيقية لفن المسرح أبسنية المنشأ والمرجع راميا إلى إضافة المزيد من الوعي بأخطاء التقاليد والسلوك القائم، وأوجد هذه الجدلية من خلال اقتباسه لمواضيع من صلب الواقع واعتماده على المتناقضيّن (الفرد/ المجتمع) في طرح مواضيعه، مستمدا من كل ذلك من خلال قراءاته وتأملاته في الفلسفة اليونانية والأحداث السياسية القائمة آنذاك، وما أفرزته من تفاوت طبقي. ولا يمكن الوقوف هنا كثيرا في مسرحيات أبسن إلا في ناحية شخوصه ذات العمق المركب التي تجمع بين الرمز والواقع، " فشخوصه المثالية هي التي أرفع شأنا وأكثر خبثا من اللامثقفين الاعتياديين، تربك بسيمائها المزدوجة الممثل التقليدي "[3]. وربما هذه هي المشكلة الوحيدة التي واجهت الفن الواقعي في المسرح، إلا أن ستانسلافسكي وما يرهولد ربما كان لهما الفضل في اجتياز هذه العقبة، لاسيما ستانسلافسكي الذي أثار بطريقته

1 . فردب ميليت وجيرالدايس بنتلي، فن المسرحية، مصدر سابق، ص327.

2 . عباس خضير، الواقعية في الأدب، (بغداد: دار الجمهورية، د. ت)، ص7.

3 . أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986)، ص194.

المستخدمة في التمثيل، إذ أثار الخزين اللاشعوري لدى الممثل ليصل إلى إيصال حقيقة ما يريد، وإن كل "تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة – في مسرحية من مسرحياته – وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحي التخيل، يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترمي إليه عقدة المسرحية، ويجب أن تكون الرابطة التي تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث تظهر أتفه التفاصيل إذا لم يكن متصلا بالهدف الأعلى"[1].

يتشكل فن الإخراج وأداء الممثل من خلال تفاعل متبادل وعلاقة جدلية قائمة على الفهم المشترك والواعي في تجسيد العرض المسرحي، هذا الفن الجماعي يكون المخرج هو المسؤول الأول في قيادته، المخرج نتاج القرن التاسع عشر، وإن الإخراج الحديث قد بدأ مع الدوق ساكس ماينيجن الرسام والمصمم[2].

الدوق ساكس ماينيجن

قاد الدوق فرقته المسرحية عام 1874م إلى برلين ليقدم أول عرض مسرحي في أوربا قائم على فكرة المخرج المسرحي، متجاوزا الأطر والأساليب الإخراجية التقليدية كافة، والتي كانت متبعة قبله في إنتاج العرض المسرحي وفي تدريب الممثل وطبيعة المناظر والأزياء والإخراج، مستفيدا من الأطروحات الإخراجية التجديدية التي وضعها بعض المخرجين الذين سبقوه.

إنصب اهتمام الدوق في المطابقة الواقعية التاريخية في كل مفردات العرض سعيا للحصول على صورة حية ودقيقة على خشبة المسرح، وقد أنعكس هذا

---

1 . قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ت: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، (القاهرة: دار الهنا للطباعة، 1973)، ص357.

2 . هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، ط1، ت: ممدوح عدوان، (دمشق: دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، مطبعة الشام، 1988)، ص21.

الاهتمام بالمطابقة التاريخية على أداء الممثل وتدريبه وحركته داخل الإطار الواقعي التاريخي، والتي ينبغي حسابها ودراستها بدقة، من حيث علاقة الممثل بالديكور وحجمه ومن ناحية القرب منه، مما أتاح له حل التناقض في مشكلة المنظر المرسوم، ناقلا ممثله إلى بيئة واقعية معاشة على خشبة المسرح، باستخدامه الأدوات الواقعية المستخدمة التي يتطلبها العرض المسرحي، فضلا عن استخدامه السلالم والمدرجات والمصاطب، لإيجاد عنصر التنويع وتعدد المستويات، مؤكدا في الوقت نفسه على وحدة الصورة المرئية للمشهد المسرحي للعرض برمته، محققا وحدة أسلوبية واحدة في تقنية العرض بمفرداته كافة، ومنها أداء الممثل وتعبيراته وحركاته الانتقالية والموضعية، التي تتم داخل الوحدة الزمنية للعرض المسرحي، متعاملا مع مفردات العرض كافة، من ديكور وأزياء وكل ما يدخل في هذا الإطار المادي للمسرح، ومتلمسا إياها بشكل طبيعي مما يقوده إلى الشعور بالانطباع الواقعي[1].

أهتم الدوق بتفاصيل التشخيص في الأداء وتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية، من ناحية حركة الممثل والتعبير والإلقاء، معطيا في الوقت نفسه الأهمية عينها للمجاميع وللتمثيل الجماعي الذي استخدمه في عروضه، إذ كان يدرب كل فرد على نوع من الإشارات الخاصة به تدعم إشارات باقي المجموعة وتنوعها، وهو أحيانا يقصر من مساحة التمثيل لتطبيق مبدئه، بأن نهاية حشود المجاميع مهما كان هويتها يجب أن لا تُرى باعتماده المجاميع المسرحية، وبالتمرينات طويلة الأمد -التي تأثر بها ستانسلافسكي من بعده- يرفض فكرة البطولية أو الممثل الأول والنجم[2].

---

1 . جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ط1، ت: فاروق عبد القادر، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979)، ص20.

2 . جيمس لافر، الدراما أزياؤها ومناظرها، مصدر سابق، ص182.

رفض الدوق مبدأ التماثل أو التناظر في الصورة المسرحية من ناحية التركيبات الديكورية والكتل وحركة الممثل الذي كان سائدا قبله، والذي كان يولد الملل والرتابة والتكرار جراء ذلك التناسق الهندسي والتنظيم الدقيق بين جهتي المسرح، بل جنح إلى مبدأ التوزيع المتنوع مُدخلا العنصر الجمالي والتشويقي وخلق عنصر التوازن، بوساطة حركة مجاميع الممثلين والعلاقة ما بين وحدات تنظيم المكان المسرحي، من حيث المساحات والزوايا والارتفاعات المختلفة، فحركة الممثل الحيوية والمتجددة ذات البعد التعبيري والدالة على الحدث المسرحي والمتنقلة في أرجاء المسرح لإيجاد ذلك التوازن، رافضا ثبوت الممثل في وسط المسرح بصدد التركيز والتأكيد أو لجعله مركز البؤرة المرئية، على الرغم إن وجوده الحي على الخشبة هو الوحدة الأساسية في الصورة المسرحية[1].

يقوم الأسلوب الإخراجي للدوق على المشاهدة التي تتخللها مجاميع كبيرة من الممثلين، ولإمكانية بعث الحياة الحقيقية في هذه المجاميع وتقليلا للجهد، وجب عدم تغيير المناظر منذ بداية التمرينات، وبعكسها يتطلب الأمر وقتا وجهدا كبيرين، فضلا عن الجهد المبذول من المخرج، وكثيرا ما كان الدوق يستخدم في مسرحياته التاريخية الأسلحة والخوذ والسيوف وغيرها من الأدوات الواقعية ليتعوّد عليها الممثل، وتجري التمرينات بارتداء الممثلين لأزيائهم التاريخية وقبل العرض بمدة كافية مع تزويد الممثل بكل تفاصيل أدائه ومفرداته، من زي وإشارات وحركات مناسبة لها، وعليه ألا يفاجأ بأي طارئ أو شيء جديد أثناء العرض لم يأخذ فكرة عليه أثناء التمرينات، أما عن مجال الحركة وقياسها فيتم وفق العلاقة بين المساحات والارتفاعات والزوايا وبين أهمية الفعل الدرامي[2].

[1] Toby, cole and Helen Krich chiony, Directors on Directing, (U. S. A: The Bobb. Mernill, co Inc. 1979), p. 82.

[2] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص44، ص45.

أندريه أنطوان

يعد أنطوان أحد المخرجين الفرنسيين الذين تأثروا بالأسلوب الإخراجي للدوق في المطابقة الواقعية، بل جنح أكثر في هذا الأسلوب في مسرحه الحر الذي أسسه في باريس عام 1887م تبعا للمبدأ والعقيدة التي يؤمن في خلق الإيهام الكامل على خشبة المسرح، ذلك بتصوير الواقع الطبيعي بتفاصيله كافة على الخشبة دون إضافة أو تغيير، متجاوزا الأساليب التعبيرية المتبعة في المسرح الفرنسي كافة، لابتعادها عن نقل البيئة وعدم استخدام الإكسسوارات الواقعية والمفردات الأخرى، وفي مجال تطور هذا الأسلوب يقول أنطوان: " يجب ألا نخشى وفرة هذه الأشياء الصغيرة وتنوع العناصر المسرحية ، فتلك الأشياء الصغيرة التي لا يمكن تقديرها هي التي تخلق الإحساس بالألفة، وتضفي طابع الأصالة على البيئة التي يعمل المخرج لإعادة خلقها.. بين هذه الموضوعات الكثيرة.. فأن أداء الممثل يصبح أكثر إنسانية وقوة وامتلاء بالحياة في الحركة والأتجاه "[1]. فالأسلوب الطبيعي الذي انتهجه أنطوان هو القادر على نقل الأفكار والمعاني إلى المشاهد، من خلال خلق الإيهام الكامل بالبيئة بكل مفرداتها، والتي تكون مألوفة وقريبة لديه، البيئة الواقعية الحقيقية غير المستمدة من التاريخ، متأثرا بأطروحات الكاتب والروائي الفرنسي أميل زولا، والنظريات العلمية الحديثة في علم الاجتماع وعلم النفس والوراثة، فضلا عن التقدم العلمي والتقني الذي وظفه في المناظر والإضاءة المسرحية.

طرح أنطوان فكرة المخرج المفسر، وهي محاولة ايجابية لتأسيس (مسرح المخرج) الذي بيده قيادة العرض وتقديمه. أختار أنطوان نصوصه التي لها علاقة بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه، متعاونا مع ممثليه في التفسير والبحث ما بين سطور النص، ذلك لتحقيق رابطة صميمة مع المشاهدين أثناء العرض، مبتعدا عن الإلقاء الخطابي

[1] . جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، مصدر سابق، ص20.

التقريري المباشر للكلمة المكتوبة، لأن هذا ليس هو هدف المسرح، بل يقدم شخصيات واقعية حقيقية تعيش في بيئة واقعية، يقول أنطوان عن فن الإخراج: " هناك اتجاهان متعاصران بالضرورة في عمل المخرج: اتجاه تشكيلي (ديكور، إكسسوار، إضاءة... الخ) والاتجاه الذي يمكن أن أسميه الداخلي "[1]. ذلك الانفعال الداخلي للممثل، الاتجاه الذي يُظهِر الأسرار النفسية والفلسفية لسطور النص والبحث عن وراء الكلمات والأحداث، بوساطة الممثل وأدائه والذي يهدف به أن يصبح أداة مدربة تدريبا بمستوى عالٍ وفي خدمة النص المسرحي. هذا التدريب التقني والجسدي والنفسي الذي يكسب جسده ووجهه (حركة) وصوته (إلقاء) المرونة والحيوية في التعبير، الممثل لدى أنطوان: أداة تقنية، تشريح– فسيولوجي، حركة، إلقاء، مرونة، تعبير[2]. ذلك الأداء الطبيعي الداخلي البعيد عن التقليد المفتعل، الأداء ذي التخطيط الدقيق المتناهي في الحركة، ويعرف الممثلون الجيدون بأن "الحركة هي أقوى وسائل التعبير. الجسد كله جزء من الشخصية التي تمثل، واليد، والظهر، والقدم، قد تكون أحيانا ابلغ من النص الطويل "[3].

أدخل أنطوان قواعد وضوابط داخل الفرقة، إذ عامل ممثليه بالتساوي رافضا فكرة الممثل النجم، وعلى الممثل دراسة تفاصيل كل عناصر العرض المسرحي، وتهيئة نفسه على المستوى التقني والنفسي والجسدي، ليؤدي تعبيرا طبيعيا غير مفتعل، وعلى الممثل الذي لم تسنح له الفرصة في أداء دور معين وجب عليه المشاركة ضمن المجموعة المسرحية مهما كانت درجته ومهارته الأدائية، ذلك للمحافظة على عدم اشتراك أشخاص ليست لديهم تجربة ودراية بالأداء المسرحي، بغية الحصول على حركات

[1]. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص58.

[2]. المصدر نفسه، ص58.

[3]. أوديت أصلان، فن المسرح، ج2، مصدر سابق، ص489.

مجاميع مسرحية ذات طبيعة حية واعية، وبالنظر من صعوبة العمل بهذه الصيغة وإقناع الممثلين لاسيما البارزين منهم، وتقديم هدف العرض المسرحي على باقي الأهداف والمصالح والرغبات الشخصية، لجا أنطوان إلى العمل مع ممثلين هواة وغير معروفين[1].

تخطى أنطوان الصورة التشكيلية المتحفية في الأسلوب الواقعي، بل جنح إلى خلق صورة طبيعية شبيهة بالحياة، بيئة حقيقية تصل في تطرفها إلى إقامة الجدار الرابع التي تحل ستارة المقدمة بديلا عنه، وفي حالة رفعها لا تعني بداية أحداث المسرحية، بل هي لحظة المشاهدة، مشاهدة شريحة من الحياة بوساطة ذلك المخرج المفسّر الأمين على النص والمحافظ على أفكار المؤلف. وسعى أنطوان في عرض مسرحياته على مشاهدين من النخبة، ويطالبه بمشاهدة واعية وعلى ألا يشد انتباهه إلى الممثل البطل فقط، حتى أنه طالبه أن يرتدي ملابس اعتيادية غير فاخرة وأن يكون طبيعيا في كل شيء[2].

أبتكر أنطوان البيئة المسرحية المشكلة في الحياة والأحداث عند شخصيات المسرحية أولا بغض النظر عن الفعل المسرحي وأداء الممثل، لأن التنظيم المكاني للمسرح هو الذي يحدد طبيعة الحركة للممثلين، أي توظيف أداء الممثل وتطويعه يتم تبعا للبيئة المسرحية بجدرانها الأربعة والمحصورة ذهنيا لدى الممثلين، هو التصور والأسلوب الأمثل لتقديم صورة حياتية طبيعية، هذا التصور الدقيق ونقله على خشبة المسرح يحمل صدقا حياتيا في نقل الواقع لكنه يفتقر إلى الصدق الفني، لأن من المستحيل نقل الحياة بكل تفاصيلها على خشبة المسرح، إذ لابد من صياغة فنية وإعادة

---

1. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص58.
2. بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، (الموصل: مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1980)، ص15. وينظر: xxx، أندريه أنطوان، المسرح الحر والطبيعية، ت: عبد الله جواد، في: مجلة الأقلام، العدد (9،10)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992، ص159، ص160.

النظر للحياة الواقعية من وجهة نظر فنية قائمة على الصدق الفني وجمال الفن المسرحي.

طالب أنطوان ممثله أن يتمتع بثقافة عالية ومرونة جسدية، لأنه ذو أهمية بوصفه وسيلة مهمة لفهم ثنايا نص المؤلف ونقلها، وأكد على معاونة جميع الممثلين لبعضهم البعض حتى الأدوار الثانوية، وألا يعطي أحدا منهم حركة زائدة غير مسوغة أو حركة أو عمل من شأنه أن يصدر ضحكا لا مسوغ له، ولا يمانع أنطوان من إعطاء الممثل ظهره للمشاهدين أثناء الأداء[1].

قسطنطين ستانسلافسكي

تأثر ستلانسلافسكي بالواقعية التاريخية للدوق ساكس ماييننجن في محاولة لتحقيق المطابقة الخارجية للمواقع التاريخية معتمدا مبدأ الدقة في استنساخ الحياة الواقعية، وإن كل شيء على خشبة المسرح يجب أن يكون حقيقيا قدر الإمكان.

بدأ ستانسلافسكي حياته الفنية بأسلوب المخرج المُستبد، إذ عامل ممثليه كأنهم دمى، إذ يقول: "كنت أوضح لهم ما أراه في خيالي ويصنعون منه نسخة طبق الأصل"[2]. ثم يترك هذا الأسلوب لاجئا إلى أسلوب تحليل النص المسرحي والغور في معالم الشخصية ودراسة عناصر العمل المسرحي، وهي مرحلة انتقال من الواقعية التاريخية إلى الواقعية الداخلية. ونتيجة تأثره بمشاهير الممثلين في الأداء، أمثال الممثل الايطالي توماسو سالفيني ودراسته العميقة لتلك المناهج الأدائية، حث ستانسلافسكي ممثليه على الإبداع الفني لأجل الولادة الحقيقية للشخصية المسرحية والتي قامت طريقته على أساسها. ولفن أداء الممثل ذي الخلق المسرحي المتكامل يعلق سالفيني: إن "الممثل

[1]. xxx، أندريه أنطوان، المسرح الحر والطبيعية، مصدر سابق، ص159، ص160.

[2]. قسطنطين ستانسلافسكي، فن المسرح، ت: لويس بقطر، (القاهرة: دار العربي للطباعة والنشر، 1968)، ص24.

يعيش على خشبة المسرح، أنه يبكي ويضحك، ولكن عندما يبكي ويضحك، يراقب ضحكه ودموعه وفي هذه الحياة المزدوجة، في هذا التوازن بين الحياة والأداء، يكمن هذا الفن "[1].

أحترم ستانسلافسكي النص المسرحي بعد أن كان موحيا فقط، فنص المؤلف رسالة اجتماعية، وتكمن مهمة المخرج المسرحي الرئيسة في نقل أفكار ذلك المؤلف، بوساطة الممثل الذي حظي بأهمية واهتمام عالٍ لديه، منطلقا من وصفه الركيزة الأساس والعنصر الرئيس في العرض المسرحي، فهو سيد العرض، الممثل العبقري المهيمن الوحيد والمالك الأساس لخشبة المسرح ويعمل جاهدا على أن يفني نفسه عليها، أنه أداة التعبير لمخاطبة المشاهدين، لذا أنصب أهتمام ستانسلافسكي، على " تطوير فن الممثل والبحث الجديد من الأشكال الرفيعة لفن الممثل الواقعي. فنراه يعطي قوانين طبيعة الممثل العضوية – من خلال تعقبه لها – الجزء الكبير من حياته "[2].

تحدد أسلوب ستانسلافسكي الإخراجي في التعبير عن أفكار ومضمون النص المسرحي وإبرازه، مترجما إياه على خشبة المسرح، منطلقا من مبدأ (المخرج المفكر) ذلك المخرج المسيطر ذو العقلية والنظرة الثاقبة على مجريات العرض، بوساطة ممثليه الخالقون للشخصية المسرحية، وقد توصل ستانسلافسكي إلى قناعة تامة في عملية الإخراج، بوجوب مضي " عمل المخرج جنبا إلى جنب مع عمل الممثل، دون أن يسبقه أو يقيده، وينحصر هدف المخرج العصري: في مساعدة ومراقبة إبداع الممثلين،

[1] . كونستانين ستانسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ت: شريف شاكر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983)، ص370.

[2] . توبوروكوف، قسطنطين ستانسلافسكي وبعض العروض الفنية على مسرح موسكو الفني، ت: عدنان جودة، في: مجلة الحياة المسرحية، العدد(7،8)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979، ص152.

والانتباه إلى انسجام نمو هذا الإبداع بشكل عضوي في وحدة كلية مع التصميم الخارجي للعرض المسرحي، انطلاقا من جوهر نص المؤلف"[1].

يكمن هدف ستانسلافسكي الأساس في طريقته الأدائية على خلق الروح الداخلية الإنسانية ومن ثم التعبير عنها بصورة فنية، إذ لابد للممثل " أن يحيا حياة دور باطنية، وعليه بعد ذلك أن يضفي على أدائه رداءا خارجيا"[2]. إذ يستطيع الممثل الذي فضّله ستانسلافسكي على باقي الممثلين من مقلدين أو مبتذلين، ذلك حسب مستوى الأداء يستطيع الدخول في الدور وتجسيد معالم الشخصية بأبعادها كافة، لأنه يمتلك القدرة على أداء هذا النوع من التمثيل، وبه حارب ستانسلافسكي ممثل القوالب الجاهزة والطريقة التي يعمل بها الممثلون والتي تعتمد على الكلشيهات الجامدة والثابتة، إذ اختصت رسالته في " تحطيم السخف المسرحي القديم وهي رسالة تتعارض أساسا مع طريقتي الإخراج والأداء التمثيلي السائدين وقتذاك"[3]. وقد جاءت تعليماته لتحطم هذه الأطر من الأداء الزائف ولإرساء مفاهيم ومناهج جديدة للممثل، تقوم على الصدق والخلق والإبداع الفني وتكون أقرب إلى الواقع المعاش، من حيث تحمل مسؤولية تجسيد الشخصية والغور في معالمها ودراستها على المستوى الظاهري والباطني، متأثرا بالعلوم الحديثة في علم الاجتماع وعلم النفس والوراثة.

أستطاع ستانسلافسكي خلال وجوده في فلنده أن يجد عدة اكتشافات، في مقدمتها هي حالة الممثل الذهنية عندما يكون على خشبة المسرح وفي مواجهة المشاهد، حالة غير طبيعية بل حتى إنها تقف عقبة أمام الأداء الحقيقي والأصيل، في

[1] . المصدر نفسه، ص152.

[2] . قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، مصدر سابق، ص35.

[3] . كمال عيد، دراسات في الأدب والمسرح، (القاهرة: الدار المصرية العامة للتأليف والنشر، 1966)، ص156.

هذه الحالة يقتصر عمل الممثل في أن يؤدي من الخارج دون الشعور الداخلي للشخصية، أي يكون أداءا جسديا فيزياويا فقط متظاهرا بالأداء الداخلي النفسي. لذا انصب اهتمام ستانسلافسكي في معالجة هذه الحالة الشاذة التي ترافق الممثل في أدائه، عن طريق سلسلة طويلة ومعقدة من التمرينات المدروسة للوصول إلى حالة الإيهام، إذ راح ستانسلافسكي يبحث عن حالة جديدة لذهنية الممثل تدفع به هذا الضرر والشواذ الذي ينتابه، وسماها بالحالة الخلاقة للذهن، وعند امتلاكها يشعر الممثل بتلك الحرية التامة والكاملة في حركة الجسد التي يصاحبها استرخاءا تاما وعدم التوتر والابتعاد عن الشد العضلي، ويكون الجسد برمته مطواعا مرنا وتحت سيطرة الممثل، هذه المعالجة يصاحبها استرخاءا للعضلات ولا تشمل السيطرة على أجزاء الجسد، بل حتى الصوت، وهنا بمقدور الممثل التعبير بجسده الفيزياوي بحرية تامة كنتيجة حسية لما يعتمر في الدواخل النفسية من مواقف وانفعالات. ويعد تركيز الانتباه الاكتشاف الثاني الذي بوساطته يكون الممثل أكثر شعورا بالارتياح ويوصله إلى العمل الخلاق، ويشمل التركيز على جسده الخارجي والداخلي الظاهري والباطني، فضلا عن امتداده ليشمل حاسة السمع والبصر وكل الحواس الأخرى، بالإضافة إلى العقل والذاكرة والمخيلة. واختص الاكتشاف الثالث بموعد حضور الممثل إلى المسرح، إذ كلما حضر الممثل مبكرا يكون قادرا على تهيئة جسده وروحه للدور المناط إليه، فليست الموهبة ومكانة الممثل ومقدرته الأدائية وحدها قادرة على تجسيد الشخصية، والتي كان يستند عليها الممثلون الذين يتأخرون في الحضور، فلابد من الإتيان بمتاع جسدي وروحي قبل العرض، ليكون صادقا مبدعا في تجسيد مشاعر وأحاسيس الشخصية التي يسعى إلى تحقيقيها على الخشبة، ووسائل هذا التعبير الصادق والخلاق هي (لو) السحرية، التي بوساطتها يستطيع الممثل نقل ما يجري على خشبة المسرح إلى حقيقة، لأن العمل الخلاق لا يشرع من واقع وصدق ملموس، فـ(لو) السحرية تنهض بالممثل من

الواقع الحالي إلى مسافات من الخيال الواسع إذا آمن بها كحقيقة ملموسة. أما الاكتشاف الرابع يكمن في الإحساس بالصدق وضرورة حمل الممثل مخيلة واسعة واستعداد تام وإحساس بالصدق والإبداع، هذه المؤهلات يسميها ستانسلافسكي الإحساس الصادق، وهذا يتأتى ويتطور بالتمرين المستمر والشاق، فهو لا يقل شأنا من عنصري التركيز واسترخاء العضلات، إذ ربط ستانسلافسكي كل تمريناته حال اكتشافه للصدق، ربطه بالتركيز واسترخاء العضلات للحصول على حالة وضع بعيدة عن التشنج والشد والتوتر العضلي في الأداء على خشبة المسرح، وما تحدثه من حالات سلبية بعيدة عن الصدق والإبداع الفني. واكتشافه الخامس والذي له صلة مباشرة بالعمل الخلاق والصدق الفني والمرتبط بعقل الممثل وذهنيته، وإن كل شيء في المسرح يتحول إلى شيء مألوف شيء عضوي إلى طبيعة ثانية للممثل، بعد أن يعي هذه الحالة ويفهمها بمقدوره استخدام شيء جديد متجاوزا التفكير في حركته الميكانيكية الآلية، إذ لابد لكل حركة وموقف جسدي له ما يسوغه داخليا، وإلا أضحى مجرد تقديم حركات ومواقف شكلانية وكلشيهات جاهزة، لأن لهذا الاكتشاف صلته الوثيقة بالحالة الذهنية الخلاقة لدى الممثل[1].

أضحت هذه الاكتشافات منهجا تميز به ستانسلافسكي والذي انتقل من خلاله من المخرج المستبد إلى المخرج المفسر، المخرج الذي طالب بكل جزئيات العمل وتدوينه في سكربت الإخراج، ومطالبته باستنساخ كل مخططاته وتوجيهاته وملاحظاته إلى مخرج يحضر التمرين دون تخطيط مسبق للبدء بالعمل، معتمدا على قابلية الممثل وخياله وإبداعه، المخرج الذي يأتي بالذهنية الصافية المتوقدة ومع الممثل يعمل وينمو معا[1].

[1] . قسطنطين ستانسلافسكي، فن المسرح، مصدر سابق، ص30.

[1] . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص73.

يلخص ستانسلافسكي طريقة عمل الممثل في إعداده لـدوره حسـب طريقتـه الأدائية الجديدة في كتابه (إعداد الدور المسرحي) دور عطيل، وهـي تكمـن في الفعـل المسرحي التمثيلي ومهمة تنفيذه بشـكل دقيـق، للوصـول إلى الإمكانيـات الإبداعيـة الطبيعية لدى الممثل، والتي يستطيع بوساطتها من أن يحيا دوره بصورة صادقة مبدعة، انطلاقا من لحظة تعرف كلمات المؤلف المسرحي والشخصـية الـتي يمثلـها، ومـن ثـم القراءة الأولى والثانية والثالثة والدراسة العميقة والتحليل والتفسـير لسـطور الـنص، والاقتراب من المسرحية والدور وفهمه مرورا بالتعرف الأول له، ومن ثـم الانـدماج معه وإبراز التقنية الداخلية، بوساطة المسك بمشاعره وعواطفه وإرادته وعقله الباطن، ومن ثم خلق حياة الجسد الإنساني الخارجي وفق ما تمليه الحالة أو الموقف الـداخلي، أي ذلك التوافق بين القوى الداخلية والخارجية للممثل، بوصـف " الجسـد الإنسـاني كل متصل ونسيج متشابك من الصوت والحركات والعواطف والانفعالات والقـوى النفسية مثل الخيال والتركيز والانتباه، والتي على الممثل أن يستعين بها كلـها في أدائـه التمثيلي "[1].

ركزت طريقة ستانسلافسكي علـى دخيلـة الـنفس الإنسـانية واكتشـاف تلـك القوى الداخلية لدى الممثل، التي تعد مرتكزا ونقطة انطلاق لتحرير مخيلته الـتي تحثـه على التركيز واسترخاء العضلات والسيطرة على كل أجزاء الجسد الإنساني، ومن ثم تبرز نتائجها واضحة على المظاهر الخارجية الفيزياوية، من صوت وجسد ليكونا ثنائيا فيزياويا ونفسيا، ظاهريـا وباطنيـا، خارجيـا وداخليـا، للوصـول إلى الأداء المسـرحي الصادق والمعبر. وهذا ما نادى به ستانسلافسكي من أداء وما طلبه من الممثل، بحيـث يكون تفكيره وجهده الذهني والعاطفي متماشيا ومتطابقا مـع الشخصـية والـدور، إذ يقول المخرج الروسي شتبشكين: " إن على الممثل عنـد خلـق الشخصـية، أن يتجـاوز

[1] . محمد طاهر فهيم، فن التمثيل، (ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1988)، ص88.

شخصيته هو وخصوصيته ليصبح ذلك الشخص الذي رسمه له المؤلف"[1]. وكتب إلى تلميذه شمسكي يقول: "في استطاعتك أن تؤدي أداءا حسنا أو رديئا، هذا ليس مهما، إنما المهم أن تؤدي بصورة صادقة"[2]. ويقصد بالصدق الأداء الصحيح المعبر المدروس المنطقي المترابط والمتماسك، بحيث تكون القوى الداخلية والخارجية للممثل متفقة مع الشخصية والدور، وبما أن الممثل لا يعيش في فضاء فارغ على خشبة المسرح، إنما يعيش ضمن بيئة حياتية واقعية ممثلة بالديكور الواقعي والمكملات والملحقات المسرحية الواقعية الأخرى، لذا تحتم أن يتحرك ضمن هذا الإطار الواقعي، بين الكتل والمساحات الديكورية مرتديا زيه المسرحي الواقعي والشعر المستعار، بحيث تكون هذه الحركة ما يسوغها داخليا لدى الممثل، أي أن كل حالة داخلية تعطي في الوقت نفسه شكلا خارجيا مناسبا، سواء كان هذا الشكل موضعيا أم متحركا، هذا الإطار المسرحي والتقنيات المسرحية المستخدمة كافة، تساعد الممثل في أدائه، لذا بات التعامل معها والسيطرة عليها والتعايش فيها أمرا ضروريا وعملا حقيقيا وذا دافع جيد ومساعد لعملية التكيف مع الدور.

كتب ستانسلافسكي مؤلفاته لتكون قواعد مهمة في فن أداء الممثل، بعد توافر متطلبات وشروط يختص بها الممثل القائم بالأداء، وتعد الموهبة العنصر الأساس في هذا الفن، حيث لخص ستانسلافسكي تجاربه وذكرياته في مؤلفه (حياتي في الفن)، محددا فيه جملة من الأسس والطرائق التي لها دورا كبيرا في الأداء التمثيلي، ولعل أهمها دراسة علم النفس وارتباطه الجدلي بفن التمثيل، فالعواطف والأحاسيس والانفعالات والارتباط المباشر بين السبب والمسبب، المثير والنتيجة، بين الفعل ورد

[1]. بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، ت: عبد الهادي الراوي، (عمان: منشورات وزارة الثقافة، مطابع الدستور التجارية، 1996)، ص12.

[2]. كونستانين ستانسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، مصدر سابق، ص216.

الفعل. فالسلوك الإنساني والتصرف والغرائز والدوافع والمثيرات والخيال والتركيز والوظائف العقلية والسلوكية والصراع والأزمات النفسية والإدراك والذاكرة والتخيل والأحلام، كلها تعمل مع أداء الممثل الواقعي ويستحضرها في مواقف معينة، ليجسد دوره في ضوئها، ولعل دراسة الإنسان في محيطه الاجتماعي والبيئة التي يعيش فيها، تكون عاملا مساعدا لتحقيق جانب الصدق الفني في الإبداع، للاقتراب من الواقع المعاش والذي يكون قريبا من ذهنية المشاهد، حيث واقعية الأداء والبساطة والإقناع، والتي تساير طبيعة الشخصية التي أوجدها فكر المؤلف والتي يؤديها الممثل، فكل شيء مأخوذ من الحياة الواقعية الاجتماعية ومن الشخصيات بكل أبعادها وخصائصها وصفاتها الطبيعية والاجتماعية والنفسية، وعلى المستويين الجسدي والصوتي. كما كانت دراسة إمكانية الممثل وقدراته أحد الأسس التي عالجتها مؤلفات ستانسلافسكي، إذ لابد من توافر قدرات معينة لدى الممثل، لكي يستطيع الصعود على خشبة المسرح ومواجهة هذا الجمع من المشاهدين أثناء تأدية دوره وإقناعهم، هذه القدرات تتجسد في لياقة جسدية وصوتية ومرونة عالية وطاقة نفسية وانفعالية متوقدة وقدرة الوجه على اتخاذ التعبيرات الصحيحة والمناسبة كافة في المواقف الانفعالية، فضلا عن القدرة على حفظ الدور وتفاصيله كافة وأبعاده على المستويين الجسدي والصوتي، وإمكانية جعل هذه القدرات والإمكانيات بمطابقتها وتوجيهها في خدمة الشخصية والدور الذي يؤديه، لتكون في النهاية وحدة فنية منسجمة ذات بعد حقيقي واقعي صادق. وتعد الثقافة لدى ستانسلافسكي ضمن الأسس التي نادى بها ليس على الصعيد الدراسة والتعلم وحسب، بل بالابتعاد عن الغرور والطيش والتكبر وكسب النجاح والسعي وراء النجومية، كذلك على الممثل أن يكون ذا بعد وخيال واسع وأفق بعيد، بحيث يكون قادرا ومستعدا للدخول إلى آفاق الفن التمثيلي، وأداء كل المواقف التي يتطلبها الدور، ولابد من نظام عام وخطة منظمة ومسبقة

يخضع لها جميع الكادر الفني القائم بإنتاج العرض المسرحي، من مخرج وممثل ومؤلـف وفنيين، تحدد وتشرح بدقة واجبات كل فرد من الكادر مع عدم الخروج من طائلتهـا، لكي تكون النتيجة النهائية عرضا مسرحيا فنيا صادقا وممتعا يتسم بالنضـج والإبـداع الفني المعبر[1].

فيما اختص كتابه (إعداد الممثل) بالتمرينات والمواقف التي تطور مهمة الممثل وأدائه، منهـا الخيـال وطرائـق تنميتـه واسـتثارته باسـتخدام (لـو) السـحرية و (إذا)، والإجابة عن أسئلة (متى وأين ولماذا وكيف)، لشحذ ملكات الممثل الإبداعية، كذلك تركيز الانتباه واسـترخاء العضـلات وخطـر التـوتر العضـلي علـى الأداء التمثيلـي، ووجوب تقسيم الدور المسرحي إلى وحدات وأهداف وفهم الممثل لها، فضلا عن دور الإيمان والصدق في عملية الخلـق الإبـداع المسـرحي، والـذاكرة الانفعاليـة وأهميتهـا وصلتها بالخلق، ومن ثم ضرورة الاتصال الوجداني والتفاهم مـا بـين الممـثلين أثنـاء الأداء، والاتصال المباشر بين الممثل ووجدانه، بالإضافة إلى ذلك التكيف للدلالة على الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية، وهو عملية التوفيق بن الممثـل وبـين موقـف يريد القيام به، وقد يعـني التكيـف الخـداع. ثـم يتطـرق إلى القـوى الداخليـة المحركـة وطرائق خلقها، ثم خط الفعل المتصل وخطورة خروج الممثـل عنـه، ويختـتم بالإلهـام والاسترخاء واهتداء الممثل إلى العقل الباطني بوساطته.

أما كتابه (فن المسرح) أو منهج الفن الخلاق وأساليبه، فيركز على قوانين هـذا الفن، من حيث عمل الممثل الداخلي والخارجي فيما يتعلـق بنفسـه وبـدوره، الممثـل الخلاق الذي لديه القدرة على الدخول إلى مشاعر الدور الذي يؤديـه وإعجابـه التـام به، وإيقاظ اللاشعور الخلاق لديه، والذي يعرف كيـف يحضـر الطبيعـة ويوجههـا في خدمة الدور، مع قدرته على خلق الحيـاة الداخليـة للشخصـية ولـيس تصـوير حيـاة

[1]. محمد طاهر فهيم، فن التمثيل، مصدر سابق، ص182– ص198.

الدور بمظاهره الخارجية. ويتلخص أداء الممثل الصحيح والخلاق لحظة تفكيره وهو على خشبة المسرح بشكل منطقي وسليم وفق قوانين الطبيعة، فضلا عن الإتقان التام ومطابقة نفسه مع الشخصية ومشاركته إياها في أحاسيسها وشعورها مع إحساسه وشعوره بما يفعل، وهذا يتطلب موهبة واسترخاءا كاملا في العضلات، بحيث يصبح الجهاز الجسدي للممثل تحت سيطرته وإمرته، ويصحب هذا الاسترخاء تركيزا عاليا، وعليه معايشة الدور على المسرح متناسيا في الوقت نفسه المشاهدين كليا، مع إحساسه بهم مع التركيز على ما يجري على المسرح فقط لكي لا يكرر نفسه، هذا التركيز التام يمتد به إلى السمع والبصر وإلى جميع الحواس الأخرى في جسده وعقله، ووجوب تركيز الطبيعة الجسدية والروحية على ما يحدث داخل روح الإنسان، وعلى الممثل تهيئة نفسه يوم العرض والحضور المبكر، حتى يستطيع إعداد جسده وروحه وتهيئتهما، وإن إعداد الروح من العناصر المهمة في الأداء، ويعد إيمان الممثل بكل شيء يجري على خشبة المسرح شيئا ضروريا، ولابد من الإيمان بنفسه أولا وأن يكون صادقا عارفا بكيفية الوصول إليها، كما للصدق والمشاعر والأحاسيس عند الممثل والإبداع الصادر من الداخل يعد شيئا مهما، لاسيما إذا كان صدقا داخليا، ولابد من مخيلة جامحة والإيمان والاستعداد للتصديق والحساسية الفنية بالصدق الخاضع للتطوير والنمو بوساطة التمرين، لأن الأشياء الصادقة تسهم في تشكيل الحالة الخلاقة.

الأداء الصادق جل ما نادى به ستانسلافسكي، وموافقة الممثل وتفكيره مع الدور والإعداد الجسدي والروحي له، وجميع الخبرات وزيادة الثقافة بالدراسة والسفر وجمع الكتب ومعرفة الحياة ووضعها في خدمة الدور، بوساطة الذاكرة والإلمام بالأحاسيس والمشاعر، بحيث يكون التعليل الداخلي مهيأ وجاهزا لكل حركة وموقف وبصورة منطقية متماسكة، فضلا عن ضرورة دراسة وقراءة النص المسرحي، لاسيما في حالة تجمع الكادر الفني، هذه القراءة التحليلية تنمي وتوسع أفق خيال الممثل

وتفتح مداركه لفهم الدور والمسرحية، لتجعل منه ممثلا متابعا لكل تفاصيل العمل وجزئياته على خشبة المسرح، سواء مع نفسه أو مع شركائه الممثلين، وهذا لا يتأتى اعتباطا أو بالاعتماد على الموهبة، بل لابد من الاستمرار بالتمرينات بالتدرج وصولا إلى خلق حالة المزاج الخلاقة والصحيحة لدى الممثل.

تكمن غاية الطريقة لدى ستانسلافسكي في عملية "التحول من المظهر الخارجي للممثل إلى شحن وتحريك دواخله، ثم يصبح الشكل الخارجي تحصيل حاصل للوعي والفهم والتبني الشعوري الداخلي لعكس الحالة الواقعية المقبولة للشخصية التي تتشابه بواعثها ودوافعها مع مثيلاتها في الحياة الواقعية لكي لا تبدو غريبة عنها"[1]. أي إعطاء الممثل شكلا خارجيا واقعيا ومنطقيا مقبولا للشخصية المجسدة، بالاعتماد على الحالة الانفعالية الداخلية وكرد فعل لها، فالممثل ينطلق من الداخل إلى الخارج، لاسيما أنه يعد نفسه روحيا قبل الأداء، لأنها بحاجة إلى رداء جديد وليس جسده فقط، مع معرفته كيفية الدخول في هذا الطقس الروحي، ولهذا فمهمة الممثل الخلاق الأساسية هي "ألا يصور فحسب حياة دوره في مظاهره الخارجية، بل عليه قبل كل شيء آخر أن يعيد خلق الحياة الداخلية للشخصية التي يمثلها على المسرح... أنها الهدف الأساسي لعمل الممثل على خشبة المسرح، بل يجب أن يكون شغله الشاغل هو الطبيعة الداخلية لدوره"[2].

يحدد بوريس زاخوفا خمسة مبادئ أساسية لطريقة ستانسلافسكي الأدائية والتي تعتمد عليها التربية الحرفية لأداء الممثل وهي:

---

[1] . طارق عبد الكاظم العذاري، التعبيرية وأثرها في المسرح العراقي، رسالة ماجستير، (منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1992، ص34، ص35.

[2] . قسطنطين ستانسلافسكي، فن المسرح، مصدر سابق، ص44.

1. مبدأ الحقيقة الحياتية.

2. مبدأ الايجابية الفكرية الذي ينعكس في نظرية الهدف الأسمى.

3. المبدأ الذي يؤكد الفعل باعتباره المحفز للمعاناة المسرحية والمادة الأساسية في فن الممثل.

4. مبدأ حيوية إبداع الممثل.

5. مبدأ تقمص الممثل الإبداعي للشخصية [1].

المبدأ الأول متعلق بالإطار الواقعي الموجود والملموس فعلا، والذي يقع تحت طائلة حواس الممثل، والابتعاد قدر الإمكان عن الشيء المتخيل أو التقريبي، وفي الوقت نفسه لا يمكن أخذ كل شيء من الحياة الواقعية، لذا لابد من الاقتناء منها لجعله محكا مقبولا ومنطقيا. أما المبدأ الثاني الذي يكمن في الهدف الأسمى، ذلك الهدف المنشود تحقيقه وتوصيله إلى وعي المشاهد، الهدف المركزي القوي الكامن في الفعالية الفكرية المرتبطة في المعاني والأفكار الاجتماعية، وليس توصيل المعنى والفكرة الساذجة، فالفن بصورة عامة والمسرح بصورة خاصة قادر على توصيل تلك الرؤى والأفكار والمعاني وقادر على التغيير والمعالجة. ومبدأ الفعل هو الأساس في الطريقة لارتباطه بالجانب العملي، ومن الضروري فهمه وبدوره تصوير المادة التعبيرية من انفعال ومشاعر، لذا ارتبط مبدأ الحيوية عند الممثل بالخلق والإبداع ورفض كل شيء مصطنع أو آلي، وبها يتم خلق الشخصية المسرحية وتقمصها والاندماج معها، ذلك التقمص الحيوي المبدع. والعملية كلها مرتبطة بهدف واحد ألا

[1] . بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص86.

وهو إيقاظ طبيعة الممثل وبشكل عفوي، تلك الطبيعة الإنسانية للوصول إلى لحظة الخلق والإبداع الحي للدور والمتطابق مع الهدف الأسمى[1].

يخلص زاخوفا إلى استنتاجات علمية بشأن طريقة ستانسلافسكي الأدائية، منطلقا من مفردات التقنية الداخلية والخارجية للممثل، من حيث وحدة الشعور بالحقيقة وبالشكل، فالتقنية الداخلية (النفسية) مرتبطة في خلق الأفعال الداخلية النفسية عند الممثل بطريقة عضوية وحيوية متماسكة والمرتبطة مع الفعل المسرحي، وفي الوقت نفسه تكون التقنية الخارجية (الجسدية) مهيأة وذات مرونة ومطواعة عالية لإعطاء الشكل والتعبير المناسب لتلك الأفعال الداخلية النفسية، أي بمصاحبة وتشابك التقنية الداخلية والخارجية في عملية تربية الممثل الحرفية، وهذا يتأتى من جملة تمرينات في التركيز والاسترخاء والانتباه المسرحي، فضلا عن الإيمان المسرحي والتقويم المناسب لكل الظروف والمواقف المقترحة، بالإضافة إلى ذلك الاستعداد الكامل والرغبة في الفعل المسرحي. وتعد دراسة الواقع ومدى انعكاسه في الشخصية المسرحية، وتحليل النص المسرحي والدور وطريقة عمل الممثل أثناء التمرين البيتي وأثناء العرض أمرا مهما[2].

تعد لحظة الإبداع والخلق عن طريق التقمص والاندماج بذرة الظهور الحي للشخصية المسرحية، فضلا عن وجوب خضوع تصرفات الممثل كافة على خشبة المسرح للمواقف المسرحية والتنسيق مع من يقف معه على خشبة المسرح، وهذا مرتبط بعملية الانتباه المسرحي الداخلي والخارجي عند الممثل، وسيطرته الكاملة على تقنيته الداخلية والخارجية والتركيز والاسترخاء، وبدونها ينتج جسد متوتر متشنج

[1] . المصدر نفسه، ص90، ص91.

[2] . توبوروكوف، قسطنطين ستانسلافسكي وبعض العروض الفنية على مسرح موسكو الفني، مصدر سابق، ص144– ص154.

مرتبط مع زيادة ضربات القلب وتقلصه، مما يؤدي إلى ضعف في القابلية الأدائية والافتعال والتصنع، مع عدم التفكير المنطقي السليم وفقدان السيطرة والتحكم في عملية الانتباه المسرحي الداخلي والخارجي، لذا كان لزاما على الممثل خلق قوة مسيطرة على التركيز، وصولا إلى التركيز الايجابي المؤدي إلى حالة الخلق والإبداع الفني، والاختيار الصحيح والمناسب لموضوع الانتباه المسرحي وبحث الممثل عنه، من حيث في أي جهة من القاعة يجب أن يركز انتباهه إليه في لحظة أو موقف ما، وهذا حتما يستند إلى منطلقات ودوافع الشخصية الداخلية في تلك اللحظة أو الموقف، ووفقا لما يمليه الموقف المسرحي، إذ لابد من التوافق ما بين الفعل الداخلي وجهة الانتباه والتركيز، الشيء النابع من الفعل الداخلي ينسجم ويتوافق مع الفعل الخارجي وما يحيط بالشخصية من منظر أو شخصية أخرى على خشبة المسرح، ربط التعامل آنيا مع الشيء أو الشخصية نفسها، ولابد من معرفة الممثل لخط انتباه الشخصية المتصل والتحول به من موقف إلى آخر دون انقطاع أو إحداث أي تغييرات فيه، وإذا استطاع الممثل تكرار عملية انتباه الشخصية من دون انقطاع والتحول والانتقال به من موقف إلى آخر، فأنه بذلك قد اقترب من الشخصية، وإذا أراد أن" يصبح الشخصية فعليه قبل كل شيء أن يجعل مواضيع وانتباه الشخصية مواضيع اهتمامه هو، وعندما يستعيد خط انتباه الشخصية المتصل فإنه يكون قد أَلِفَ الشخصية والتحم معها بدرجة معينة، وهذه أولى الدرجات (ولهذا فهي مهمة جدا) على طريق التقمص الإبداعي"[1]. وهذا يتأتى من الدراسة المسبقة وعدم تحديد تلك المواضيع والمواقف وتناوبها، مع عدم الشعور بالأسباب التي أدت إلى انفصالها أو تغييرها، لكن إذا كانت المواضيع ومواقف الانتباه عند الشخصية والممثل مختلفة، بات على الممثل ألا يتصور أشياءا أو مواقف غير موجودة أصلا، لأن هذا لا يقنع

[1] . بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص114.

المشاهد، فضلا عن اختلاف التعبيرات النفسية والجسدية للممثل، والتي تكون مختلفة وغير مقنعة، بل هي مزيفة إزاء الشيء المتصور أو المتخيل عما هو في الأشياء الموجودة بالفعل، وعليه لابد من التعامل مع الأشياء والمواقف كما هي موجودة على خشبة المسرح، سواء كان ممثلا أو ممثلة أو أي تقنية مسرحية أخرى، وهذه الطريقة تؤدي بالممثل إلى الانتباه المسرحي والمسك بخط المتصل للشخصية مستعينا بكلمة (كما لو)، التي هي جوهر الخلق والإبداع، لأنه أدى ما مطلوب عمله فيما يخص عملية الانتباه والخيال، وهما بمثابة نشاط الممثل ويعد نوعا من أنواع التفكير لدى الإنسان، موسعا بوساطة الخيال الموضوع الواقعي إلى آفاق مواضيع ومواقف عديدة ومختلفة، لكن في الوقت نفسه يبقى تفكيره منصبا ومرتكزا على الموضوع الواقعي الموجود فعلا أو من الممكن تصوره موضوعيا، وتكمن فاعلية الانتباه المسرحي في قابلية الممثل في تحويل الموضوع أو الموقف إبداعيا، بوساطة التركيز والانتباه والتقمص وحسب ما تمليه الشخصية والفعل المسرحي، وتكمن في تلك الوحدة المتداخلة، الممثل- المبدع الممثل- الشخصية في آن واحد، فهي وحدة متداخلة ومتفاعلة وذات وحدة فنية جدلية واحدة، وكل هذا متوقف على مهمة التركيز على الموضوع والخط المتصل للانتباه، بحيث تقود (أنا الممثل) المبدعة لانجاز التقنيات الداخلية والخارجية للشخصية كافة، وبصورة ايجابية مقنعة لدى المشاهد، والذي يعد عاملا محفزا للممثل، والذي يزيد من فاعلية تركيزه، بالرغم من عدم شعوره المباشر وإدراكه بقاعة المشاهدين، وهذا دليل على وجود قوة التركيز والانتباه المسرحي لديه إزاء الشخصية والموقف، لكنه في الوقت نفسه وبشكل لا شعوري يحس بتلك العلاقة المباشرة مع المشاهد، والتي ينبغي أن تكون متوافقة مع قوة تركيزه وانتباهه، لذا فالمشاهد أمر " ضروري للممثل كضرورة الهواء للإنسان، فالإنسان يتنفس وكأنه لا يلاحظ الهواء الذي يتنفسه وكذلك الممثل على المنصة كأنه لا يلاحظ الجمهور في القاعة، جربوا أن تحرموا

الإنسان من الهواء، و(سيلاحظ) غيابه فورا اجبروا الممثل على أداء دور جاهز في قاعة خالية تماما وسيبدأ – فورا– بالاختناق الإبداعي، وسينطفئ انتباهه المسرحي أثر حرمانه من التأثير المنشط لردود أفعال قاعة المتفرجين"[1].

الانتباه المسرحي هو اللبنة الأولى والقاعدة الأساس في بناء التقنية الداخلية للممثل للوصول إلى حالة الإبداع، ذلك الانتباه القائم على جعل الموضوع مهما ومطلوبا لدى الممثل، وبمساعدة خياله والاهتمام بكل تفاصيل الدور، من حركة وإلقاء طوال مدة العرض، كما لو أنها تؤدى أو تقال لأول مرة وفي هذا المكان، والابتعاد عن الانتباه الشكلي الذي لا يستدعي الاهتمام ويقتصر على إدراك الموضوع حسيا، كما هو ولا يدخل فيه عنصر الخيال.

ويضيف بوريس زاخوفا مهام أخرى لإعداد الدور المسرحي، منها الحرية المسرحية للممثل داخليا وخارجيا والاسترخاء وعدم التوتر، والتركيز بصورة متوازنة في جميع أعضاء الجسد، والابتعاد عن الشد العضلي الزائد، والملائمة بين التقنية الداخلية والخارجية، وإن كان هناك تفوق في الجانب الداخلي النفسي على حساب الجانب الخارجي الجسدي، ولابد من طاقة ذهنية متوقدة ومخيلة جامحة مع حرية حركة الجسد، وعلى الممثل الذي يتصبب عرقا على خشبة المسرح، عليه مغادرتها[2]. تلك الحرية المتفاعلة مع الإيمان المسرحي والخيال، ويبقى اقتناع الممثل بتصرفاته أمرا ضروريا للوصول إلى الصدق في الأداء وإقناع المشاهد أيضا، وهذا يتأتى من خلال التسويغ المسرحي والذي يتشكل من خلال الإجابة عن أسئلة متى وأين وكيف ولماذا؟ تحت أي ظرف؟ لأي غرض؟ لأجل أي شيء؟ وعديد من الأسئلة للوصول

[1] . المصدر نفسه، ص128.

[2] . المصدر نفسه، ص156.

إلى التحليل والتفسير الصحيحين، ومن ثم إيصال الفكرة المسرحية المطلوبة والمرتبطة بالهدف الأسمى ولتحقيق جانبي الإبداع والإقناع[1].

تقدم ستانسلافسكي خطوات للأمام في طريقته الأدائية الجديدة والمنصبة بالاهتمام والدراسة في الإبداع الداخلي للممثل، متجاوزا فرقة الدوق وأسلوب أنطوان الإخراجي في إظهار الشكل الخارجي المتحفي والإبهار، بعرض تفاصيل العرض المسرحي والمعتمدة على نقل الواقع، وعلى الرغم من تقليد ستانسلافسكي هذا الأسلوب في مسرحياته الأولى وبلغ الأسلوب الطبيعي حد الكمال، إلا أنه هجره متخذا أسلوبا في التعامل مع الممثل العنصر الأساس في العرض المسرحي، الذي طالبه بأن يؤمن بنفسه أولا، ولكي يؤمن لابد من أن يكون صادقا، وعليه أن يفكر بشكل سليم ومنطقي ومترابط أثناء تأدية دوره على خشبة المسرح، والمطابقة تلك تجعل أدائه متفقا مع ذاتيته والشخصية التي يؤديها، وطالبه أن يضع هدفا يريد تحقيقه في أدائه الذي لا يكون مقتصرا لأجل التمثيل فقط، وأن يحسب كل خطوة على المسرح، وأن لا تكون بشكل آلي ميكانيكي، بل يجب أن تكون ما يسوغها من الداخل، وهو مطالب أيضا بالاهتمام بالثقافة والأدب والموسيقى والتصوير ويوليها نفس درجة الانتباه، لأنها تقدم له خدمة في اكتسابه ذوقا جميلا وسليما، وأن يلتقط من الحياة وأن يهتم بالطبيعة الحية والجذابة، وعليه ألا يشغل نفسه في كلام لا معنى له مع زملائه الآخرين، وأن يعي أهمية اللحظات التي تمر، وعليه أثناء التمرينات تمزيق كل العلاقات الجانبية التي تربطه بحياته وزملائه، وأن لا يتحرر من دوره إلا داخل أسرته القريبة، وأن يكون ذا استعداد نفسي وجسدي للتمرينات والعروض، وأن يمتلك شجاعة وإحساس مرهف جدا بالملاحظة التي تسمو به إلى القيم البطولية للأفكار والأحاسيس، وتجنب كل ألوان الأداء المبالغ فيه، وأن يسيطر على ذاته متجاوزا الأداء

[1]. المصدر نفسه، ص169.

الميكانيكي المصطنع، بوساطة التركيز والاسترخاء والانتباه والتقمص والخيال والإحساس بالإيقاع بكل تفاصيل الدور والمسرحية، من مؤثرات صوتية وموسيقية وأداء وفترات صمت. كما ينصح ستانسلافسكي ممثله بالابتعاد عن كل شيء ليس له القدرة على التعبير عنه، وإذا استطاع أن يعبر عنه، فعليه أن يوصل أفكاره ومشاعره إلى زميله الآخر بصورة صحيحة وسليمة، وفي الوقت نفسه عليه أن يعرف كيف يستوعب أفكار ومشاعر زميله ويستلمها[1].

يضع ستانسلافسكي عدة نصائح للممثل في مذكراته: "يتعلمون التمثيل الواقعي من الحياة العامة.. أدوار الشحاذين والسكارى والغجر... يحسن ألا يبدأ الممثل الناشئ حياته الفنية بتمثيل المآسي العظيمة بل الملاهي الخفيفة.. يجب على الممثل أن يقرأ ثم يقرأ ثم يقرأ.. الممثل غير المثقف لا يساوي صلدا.. الشعور في أثناء التمثيل بقاعدة صحيحة ومقياس سليم.. ضبط الصوت اللائق في أثناء التمثيل.. التمبو المضبوط.. العناصر الأربعة لحسن الإلقاء... الممثل الفاشل يود دائما تمثيل ما يناقض طبيعته تماما وما هو محروم منه... لكي ينجح الممثل يجب أن يفهم مدى مقدرته وخامته... يجب أن يعيش الممثل في معظم أدواره عيشة عملية... أحذر تقليد غيرك مهما كان عظيما "[2]. ولطالما أعجب ستانسلافسكي بالممثل سالفيني ويعده أنموذجا للممثل الجيد الذي يعي ويفهم حرفته، إذ يقول: "سالفيني العظيم في دور عطيل.. درس للممثلين.. سالفيني قبل التمثيل وفي أثناءه... سالفيني في عطيل فصلا فصلا.. التهيؤ للتمثيل وأهميته.. درس لمن يحضرون إلى المسرح قبل ارتفاع الستار

[1] . ينظر: قاسم محمد، رؤوس أقلام في فن التمثيل، في: مجلة الأقلام، العدد (12)، بغداد، وزارة الإعلام، 1974، ص5 – ص9. وينظر: سونيا مور، تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي، القسم الأول، ت: سامي عبد الحميد، في: مجلة السينما والمسرح، العدد (2)، بغداد، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، مطابع الجمهورية، 1970، ص51 – ص57.

[2] . قسطنطين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، ت: دريني خشبة، (القاهرة: مطبوعات الشرق، 1959)، ص120.

بدقائق ليلبسوا ملابس الدور ويعملوا مكياجه ويدخلوا المنصة في دقيقتين؟!.. الممثل الذي ينقصه الشعر!.. أيها الممثلون.. حافظوا على أصواتكم من الخمر، ولاسيما إذا كنتم ممثلي مآسٍ"[1].

ويمكن إجمال طريقة ستانسلافسكي في أداء الممثل في النقاط الآتية:-

1. على الممثل أن يمرن جسمه وصوته ليكونا مطواعين يستجيبا إلى كل المتطلبات التي يتطلبها التعبير الجسماني للشخصية في الوقت والمكان المطلوب.
2. على الممثل أن يتعلم تقنيات المسرح ليستطيع أن يجد التوافق بين عمله وما يحيط به دون أي إحساس بالاصطناع الذي يلاحظه المتفرج.
3. على الممثل أن يكون قادرا على ملاحظة الواقع والحياة اليومية وبوساطة تلك الملاحظة يمكنه بناء دوره.
4. على الممثل أن يجد مسوغا ودافعا لكل عمل يقوم به ويستعين بما يسمى بـ (لو السحرية) وبما يسمى (الذاكرة العاطفية) أو ما يسمى بـ (الظروف المعطاة).
5. على الممثل ألا يمثل نفسه وإنما يمثل الشخصية بأبعادها المختلفة عن أبعاده الخاصة، ولذلك عليه أن يحلل النص المسرحي لإيجاد علاقة بين شخصيته والشخصيات الأخرى.
6. على الممثل أن يركز انتباهه على العمل المسرحي الذي يجري على المسرح وعلى كل ما يقال من الممثلين الآخرين وفي كل لحظة بحيث يعطي الإيحاء والإيهام بأن يرى ويسمع لأول مرة.
7. على الممثل أن يقسّم المسرحية إلى وحدات ولكل وحدة فصل معين وأن يضع لكل وحدة عنوانا معينا.

---

[1]. المصدر نفسه، ص463.

8. على الممثل أن يجد بذرة الفصل وهو الفكرة الرئيسة للمسرحية والهدف الذي يريد المؤلف أن يصل إليه[1].

أضحت طريقة ستانسلافسكي في الأداء التمثيلي طريقة يتناولها عديد من المخرجين المسرحيين في العالم، لكنها بالأساس ليست نظرية أو قواعد ثابتة، لأنها استندت على تجارب وملاحظات خاصة وعلى الانفعالات الداخلية النفسية للممثل، وقد سُأل عن طريقته فقال: "أوجدوا طريقتكم الخاصة ولا تعتمدوا اعتمادا أساسيا على طريقتي واخلقوا شيئا مناسبا لكم واستمروا في طريقتكم لكسر التقاليد البالية"[2]. لكن الحق كل الحق ظلت طريقة ستانسلافسكي الأدائية قائمة وراسخة في فن الأداء، لحين ظهور تيارات الحداثة وما بعد الحداثة المسرحية والتي أخذت سمات وخصائص خاصة بها في الفن والأداء وإن حملت في طياتها سمات منها.

أضحت الواقعية أسلوبا عالميا معروفا بعد أن أرست قواعدها وأسسها المبدئية، وسار عديد من المخرجين العالميين على خطاها، على الرغم من ارتباطها بمدة زمنية محددة، والتغييرات الجذرية والتطورات التي حدثت في مجالات العلوم والتقنيات العلمية وتغير الأيديولوجيات وأساليب المعرفة، فضلا عن التغيير الجذري في الفلسفة والنظرة إلى الوجود والكون، والتي مهدت بدورها إلى الإطاحة بالواقعية وإدخال أساليب إخراجية جديدة، والتي تسايرت مع متطلبات العصر في النواحي كافة.

وفق ما تقدم نخلص إلى الإشارات الآتية لأداء الممثل في المسرح الواقعي:-

1. الممثل وأداؤه الواقعي العنصر الأول والرئيس في العرض المسرحي.
2. أداء الممثل قائم على المطابقة الواقعية الحياتية.

[1] . بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص16، ص17.

[2] . المصدر نفسه، ص4.

3. يقدم الممثل في أدائه شخصيات واقعية حقيقية لها زمانها ومكانها وفعلها.
4. أداء الممثل قائم على الاندماج التام والتقمص الكامل للشخصية.
5. أداء الممثل قائم على تماثل أبعاده مع أبعاد الشخصية، طبيعية، اجتماعية، نفسية.
6. أداء الممثل قائم على الانفعالات النفسية الداخلية وإعطاء الهيئة الجسدية الخارجية المناسبة لها.
7. أداء قائم على تجسيد الشخصية على المستوى الداخلي أولا ثم الخارجي (أداء من الداخل إلى الخارج).
8. انتباه الممثل وتركيزه أثناء الأداء لكل تفاصيل الدور من حركة وحوار كما لو أديت أو قيلت لأول مرة.
9. توافق أداء الممثل مع ما يحيط به من دون الإحساس بالاصطناع والزيف.
10. إثارة الخزين اللاشعوري للممثل أثناء الأداء.
11. تتم انتقالات الممثل وتعبيراته في الأداء وفق وحدة زمنية محسوبة.
12. يبتعد أداء الممثل عن الإلقاء الخطابي المباشر والسرد التقريري لكلمات النص.
13. الأداء قائم على افتراض وجود الجدار الرابع.
14. أداء الممثل قائم على استيعاب شخصيته وتوصيل أفكارها ومشاعرها إلى زميله واستيعاب شخصية زميله وتسلم أفكارها ومشاعرها .
15. يبتعد الأداء عن المبالغة والأداء الميكانيكي المفتعل ذو الكليشهات الجاهزة والثابتة .
16. تعامل الممثل في أدائه على أشياء ومواقف كما هي موجودة فعلا على خشبة المسرح.

17. أداء الممثل قائم على معرفة خط فعل الشخصية المتصل والتحول من موقف إلى آخر دون انقطاع أو إحداث تغييرات فيه.

18. أداء الممثل قائم على تقسيم الدور إلى وحدات وأهداف وفهم الهدف الأعلى للمسرحية.

19. أداء الممثل قائم على إدماج المشاهد مع الشخصية والأحداث التي تجري على خشبة المسرح.

تطبيق عملي:-

أسم المسرحية: حكاية مدينة الزعفران*

تأليف: سيد حافظ

إخراج: عباس محمد إبراهيم

تقديم: كلية التربية الفنية/ جامعة بابل

يستند المتن الحكائي لمسرحية حكاية مدينة الزعفران على فكرة الحرية والتحرر من ربقة التسلط والعبودية بشتى أصنافها، وتحرير الإنسان وإطلاق حريته لكي يعيش حياته بصورة صحيحة وسليمة، بعيدا عن التخلف والنفاق والضياع، وإعطائه الثقة بنفسه والمكانة الاجتماعية التي يستحقها، إذ تطلق هذه الصرخة شخصية مقبول الشخصية الرئيسة في المسرحية بقولها:

الحق مات في الإنسان فمن ينقذ الإنسان من الضلالة غير الحرية.

تحكي المسرحية قصة رجل من عامة الشعب أسمه مقبول، يشعر أن ظلما قد لحق بالمدينة التي يقطنها، فيحاول أن يثأر لهذا الوضع مع أبناء جلدته بقصد التغيير، إذ تتجمع الأهالي حوله ويتعاظم شأنه وتأثيره، تصل أخباره إلى السلطة المتمثلة بالوالي، وبحيلة ذكية وماكرة من الوزير بنصيحة الوالي بضرورة تقليد مقبول منصبا مهما في السلطة متمثلا بمنصب خادم العامة. وبعد تردد منه وإلحاح زوجته يقبل مقبول بالمنصب، ظنا أنه سوف يصلح أحوال العامة. وهنا يكابد مقبول صراعات نفسية بين مغريات الحياة الجديدة وبين مطالب العامة المستلبة حقوقهم، الناس الذين أحبهم وأحبوه، يزيد من صراعه انقلاب زوجته ومحاولة إقناعه بالتمتع بالحياة وترك أحوال

* . قدمت مسرحية حكاية مدينة الزعفران في مهرجان المسرح العراقي الثالث، يوم 1996/5/18 وعلى قاعة المسرح الوطني في بغداد.

العامة، فالحياة الجديدة وملذاتها لا تقم إلا على حساب العامة، فضلا عن الذين يحيطون به من تابعين ومنافقين الذين صوروا له أن حياة العامة تسير على ما يرام، وإن العيش الرغيد والأمن والحرية قد امتد إلى كل مرافق الحياة والحقيقة عكس ذلك، حيث التشرّد والفقر والعوز والحرمان والسجن هو مصير كل شخص غير مرغوبا فيه، وعندما يتفاقم الأمر تجتمع العامة لترفع شكوى ضد خادم العامة لارتفاع الأسعار وتفشي الظلم والفساد، إلا أن شكوتهم لم تثمر شيئا بفعل المنافقين والتابعين، فتتعالى هتافات العامة وصرخاتهم ضد الظلم والقهر والجوع وضد منصب خادم العامة الذي يُستغَل للمصالح الخاصة، يسمع مقبول هذه الهتافات والصرخات ويعلم حقيقة الأمر، فينظم معهم طالبا وإياهم بسقوط منصب خادم العامة الذي لا يحقق رغبات الناس وطموحاتهم وحقوقهم المشروعة، وفي نهاية الأمر يزج مقبول في السجن ثم يشرّد مع انتظار زوجته برجوعه.

لم يغادر مخرج المسرحية هذه الفكرة وقام بحذف بعض حوارات النص وتقديم بعض المشاهد وتأخير البعض لتدعيم رؤيته الإخراجية، فضلا عن إسقاط بعض شخصيات المسرحية الثانوية والهامشية، ليكوّن في النهاية تسلسلا حدثيا ومشهديا منطقيا ومتوازنا مع رؤيته دون الرجوع في تقديم المشاهد في زمن سابق واسترجاعها وعرضها في الزمن الحاضر الآني (فلاش باك) وكما زخر بها المتن الحكائي نفسه. ونتيجة لطول المتن النصي شذّب المخرج عديد من حواراته دون المساس بالثيمة الأساسية والجوهرية له.

رسم المخرج منظومته الديكورية والمشهدية المرئية على خشبة المسرح من خلال تقسيمها إلى مناطق بيئية منعزلة لاختلافها وتنوعها، إذ شغلت منطقة أعلى وسط المسرح كتلة ديكورية ضخمة عبارة عن سلّمين من الجوانب للصعود إلى سطح هذه الكتلة الديكورية التي كونت في الأسفل والوسط فراغا، اتخذ عدة دلالات مكانية

(غرفة، سجن، ممر)، فضلا عن استخدامها كخلفية منظرية في عديد من المشاهد اللاحقة، لاسيما عند تنصيب مقبول خادما للعامة متخذا منها مقرا لمنصبه ولداره، وقد أخذ الشكل الخارجي الكلي لهذه الكتلة الديكورية شكل قفل كبير. وخصصت جهة يمن المسرح للمدينة التي يقطنها الأهالي والفقراء من العامة، فكان الشكل مجردا ومختزلا تماما دالا عنها، متمثلا بثلاثة أبواب من شرائح الخشب دلالة إلى الدخول والخروج من المدينة وإليها. وخصصت جهة يسار المسرح لمكان السلطة العليا المتمثلة بالوالي والوزير. وكان الشكل المنظري عبارة عن كتلة ديكورية مكونة من كرسي الوالي الفخم مع خلفية ديكورية تكسوها الأقمشة الملونة، فضلا عن مستويات من الخشب استخدمت كممرات يكسوها الغطاء الأحمر، كما أفاد المخرج من ممرات المسرح الأصلية الموجودة في مقدمة خشبة المسرح وأبوابه للدخول والخروج وكبيئة مشهدية خدمت العرض بشكل جيد، إلا أن الخَلْط المكاني لجغرافية المسرح حدثت في نهاية العرض وفي مشهد الثورة فقد أضيئت خشبة المسرح بالكامل وبوجود الكتل الديكورية كافة، مما أفقد هوية المكان بعد أن كان العزل يتم بوساطة الإضاءة لتحديد مكان الحدث.

حاولت الإضاءة تحديد جغرافية المسرح وهوية المكان المسرحي والبيئة المكانية وملاحقة الحدث، فضلا عن إعطاء نواحي فنية وجمالية في مشاهد معينة لاسيما المشاهد الحلمية، إلا أنها كانت محدودة وقاصرة، وتجلت وظيفتها الأساسية في إضاءة المناطق وعزلها الواحدة عن الأخرى وحسب مجريات الأحداث.

أخذت الأزياء صفة الطرازية التاريخية والتي اقتربت من أزياء العصر العباسي، حيث العباءات الرجالية المطرزة ذات الألوان البراقة والمختلفة والمتنوعة، فضلا عن الألبسة الأخرى من قمصان وسراويل وعمائم التي كانت متفاوتة من حيث نوعها ولونها وملمسها، ذلك حسب مرتبة الشخصية ومقامها الاجتماعي،

بالإضافة إلى ذلك الإزار والرداء النسائي الملون والمختلف والمتنوع. وهنا وجد تناقض فني عندما أعطيت الشخصيات المسرحية هذه الهوية والطرازية والتي حملت جميعها بيئة مكانية وزمانية واحدة، في حين تقول كلمة دليل العرض (البروكرام) (إن مدينة الزعفران ليست على الخريطة خارج الزمان والمكان داخل الإنسان)، والأحداث تدور في كل لحظة وفي أي بقعة في الأرض، هذا فضلا عن طرازية المنظومة الديكورية.

لجأ المخرج إلى استخدام المؤثرات الموسيقية الحية، ذلك بوساطة العزف الحي على آلة العود والدف، مما أعطى جوا شرقيا حزينا للمسرحية تساير وبشكل مؤثر في مشاهدها، لاسيما مشاهد الغناء الفردي والجماعي الذي أثر بدوره على عواطف المشاهد ومشاعره ومسامعه، وهذا النوع من المؤثر الموسيقي أعطى بعدا مكانيا وزمانيا للمسرحية، ومن ثم انتفت صفة الإطلاق الزماني والمكاني للمسرحية.

بذل المخرج جهدا مضنيا في إعداد ممثليه وتوجيههم، لاسيما إن عدد الكادر التمثيلي تجاوز (48) ممثلا وممثلة، لذلك كان هناك تفاوت في الأداء وبشكل واضح وحسب خبرة بعضهم وتجربته وكفاءته. لذا تم اختيار الممثلون الرئيسيون كعينة لتحليل أدائهم وفق أداء الممثل في المسرح الواقعي، وهم كل من الممثل (حميد شاكر في دور مقبول) والممثلة (شيماء جواد في دور الزوجة) والممثل (عقيل جعفر في دور الراوي) والممثل (غالب عباس في دور الوالي) والممثل (كريم فاضل في دور زيدان) والممثل (فاضل شاكر في دور الشاب) والممثل (حسن جاسم في دور رئيس الشرطة).

أعتمد العرض على أهم عنصر من عناصر بنائه وهو الممثل وأدائه الواقعي، إذ أعطى المخرج أولوية لأداء الممثل على بقية عناصر العرض من منظومة ديكورية وإضاءة وأزياء وملحقات مسرحية، فالأداء ارتقى وتسيد العرض بشكل ملحوظ ومباشر، فضلا عن اعتماده مجموعة من الممثلين الذين امتلكوا الحرفة والدراية

والتجربة المسرحية، مما أعطى تميزا واضحا في القدرات الأدائية بين مجموعة الممثلين للشخصيات الرئيسة وباقي مجموعة الممثلين للشخصيات الثانوية، ذلك من خلال ما قدموه من أداء متميز وصدق وإيمان، إلا أنه في الوقت نفسه هناك خصائص أدائية لم يجسدها الممثلون أثناء العرض ولم يتم تطبيقها كوحدة تفصيلية دقيقة، أو كان تطبيقها بنسب متفاوتة من الممثل نفسه أو من مجموعة ممثلين، لكن الأداء كمنظومة كلية من الممثلين هو الذي ساد العرض وتفوق على باقي تقنيات العرض.

من الخصائص الأدائية لأداء الممثل في المسرح الواقعي هو الأداء القائم على المطابقة الواقعية الحياتية، لذا بات على الممثل أن يخلق الشخصية المسرحية أثناء الأداء.

وقد أجاد الممثل (حميد) تطبيق هذه الخاصية، إلا أنه في أحايين يخرج عن نطاق الشخصية ويكون نمطيا وسطحيا. أما الممثلة (شيماء) فقد أجادت وبشكل عفوي في أدائها، إذ أظهرت قابلية أدائية جيدة لما تمتلكه من حس فني وجمالي عال، لذلك فقد جسدت هذه الخاصية وفي الخصائص الأخرى وبشكل متميز ومتفرد، فكانت حقا زوجة حقيقية تتقاذفها الأحداث والأفعال مجسدة الانفعالات بواقعية حياتية عالية، فضلا عن تجسيدها ذلك الانتقال الأدائي من خلال انتقال حياتها الاجتماعية وتغيرها، من خلال تسنم زوجها مقبول منصب خادم العامة. أما الممثل (عقيل) وبفعل شخصيته كراوٍ، فهو يلجأ أحيانا إلى الخروج عن نطاق الأحداث ويكون راويا وتارة يدخل في صلب الأحداث، إذ جسد الممثل هذه الخاصية بشكل ملحوظ، لأنه يفهم الشخصية تماما ويفهم ما يحيطها ويفهم مدى واقعيتها وفعلها في الأحداث، وبذلك اقترب بالشخصية من خلال أدائه إلى المطابقة الواقعية. أما الممثل (غالب) فقد جسد الشخصية من الخارج وحاول جاهدا مطابقة واقع حياة الشخصية، إلا أنه مسكها ظاهريا مع محاولات جادة للوصول البعد الداخلي للشخصية. أما الممثل

(كريم) فقد حاول هو الآخر المسك بالشخصية وقيام أدائه على مطابقة الواقع الحياتي لها، إلا أنه لم يجهد نفسه كثيرا في هذه المطابقة والتي غالبا ما كانت سطحية. أما الممثل (فاضل) فقد كان واضحا في أدائه وحاول مطابقة شخصيته للواقع الحياتي الخاص بها، وقد نجح في ذلك على الرغم من إن مظهره الخارجي وبعده الطبيعي لم يقترب من بعد الشخصية، لذلك حصل بعد واضح بين الشخصية والممثل. أما الممثل (حسن) فقد أجاد في تطبيق هذه الخاصية وبنى شخصيته بناءا محكما ومطابقا في أدائه، لأنه يحاول دائما وفي أدواره السابقة كافة، إشغال نفسه وإجهادها كثيرا في بناء الدور والشخصية، ويحاول الاقتراب أكثر من ناحية المطابقة الواقعية الحياتية للشخصية. وفي هذه الخاصية لم يستطع الممثلون في أدائهم الاستمرار في مطابقة الواقع الحياتي للشخصية من بداية العرض حتى نهايته، ومن ثم كان هناك خروجا عن الشخصية وإطارها الواقعي الحياتي بعض الأحيان.

قدّم الممثلون في أدائهم شخصيات واقعية لها زمانها ومكانها وفعلها، باستثناء الممثل (عقيل) الذي قدم شخصية الراوي، أثناء قيامه بسرد وروي حواراته التي تكشف الحدث أو الموقف أو التعليق عليه، وفي جانب آخر يشترك في الحدث ويكون شخصية من العامة لها فعلها وتأثيرها. قدم الممثل (حميد) شخصية مقبول المعدم الفقير المفكر الذي لا يرضى بالقهر والظلم، ومن ثم يتسنم منصب خادم العامة. وقدمت الممثلة (شيماء) شخصية الزوجة التي تكره وتحب وتضجر وتسأم لفراق زوجها مقبول، تحب المال والجاه والثروة ولها فعلها المؤثر والمباشر في الحدث. وقدم الممثل (غالب) شخصية الوالي الشره والمحب للحياة والملذات والتمتع على حساب العامة. وقدم الممثل (كريم) شخصية زيدان الشقي اللعوب البهلوان والمحب والصادق للعامة. وقدم الممثل (فاضل) شخصية الشاب أخ الزوجة الذي يطيع وينصح ويأسف لحال أخته لفراق زوجها. وقدم الممثل (حسن) شخصية رئيس الشرطة الذي يأمر

وينهى ويتملق ويفعل الأعمال القبيحة، تحقيقا لرغبة رؤسائه وأهوائهم وإرضاءا لهم ولتحقيق رغباته الشخصية. كل تلك الشخصيات التي قدمها الممثلون هي شخصيات واقعية لها زمانها ومكانها الذي تعيش فيه كل حسب مرتبتها الاجتماعية والطبقية، فضلا عن فعلها وإرهاصاتها في مجمل الأحداث، نتيجة تصارعها ضمن دائرة علاقة هذه الشخصيات وأهدافها ومصالحها، هذا بالإضافة إلى علاقاتها مع ما يحيط بها من بيئة وموجودات. إلا أن المخرج لم يظهر جليا زمان هذه الشخصيات ومكانها بصورة مباشرة وعلى لسان الشخصيات أو ضمن الرؤية الإخراجية، إلا أن المشاهد يستطيع أن يؤشر زمان هذه الشخصيات ومكانها من خلال أحداثها وطرازية أزياءها ومعمارية ديكورها وبنائية المؤثرات الموسيقية ونوعها، فضلا عن تسميات الشخصيات نفسها. مع ذلك يمكن أن تكون الدلالات والإحالات والترميزات حاضرة، لأن يكون مكان وزمان المسرحية وشخصياتها وأحداثها أن تكون هنا وهناك وفي أي مكان وفيما مضى والآن والمستقبل.

أداء الممثل القائم على الاندماج التام والتقمص الكامل للشخصية أحد مرتكزات الأداء في المسرح الواقعي، وفي هذا العرض كان هناك قصورا واضحا في تطبيق هذه الخاصية، فالممثل (حميد) كان أداؤه في بعض الأحيان فيه اندماج غير واعي، إذ يتأثر بالشخصية والحدث إلى حد يفقد سيطرته على نطق الحوار بصورة صحيحة وواضحة ومن ثم فقدان سيطرته في المسك بالشخصية نفسها، فضلا عن عدم بناء علاقة صميمة مع الممثل الآخر، فهو يتقمص الشخصية أحيانا ويغادرها أحيانا أخرى. أما الممثلة (شيماء) فأعطت للشخصية قدرا وبعدا عميقا لما تتمتع به من جاذبية في الأداء، فهي تفهم الشخصية بشكل كامل وتفهم علاقاتها مع الشخصيات الأخرى، مما سهّل عليها مهمة الاندماج التام والواعي والتقمص الكامل للشخصية، بحيث تضع المشاهد في حالة إن الشخصية التي يراها أمامه، ما هي إلا

شخصية واقعية حقيقية من خلال تفاعله وشده وانتباهه لأدائها غير المتكلف أو المتصنع، إلا أنه في بعض الأحيان تتغلّب عليها مشاعرها وعواطفها كممثلة على الشخصية، مما يفقدها أحيانا ذلك الاندماج الواعي والمسيطر عليه. أما الممثل (عقيل) فقد أجاد تقمص شخصيته والاندماج معها من خلال استرخائه التام وتركيزه الذي عُرِفَ به في أدواره السابقة، وعلى الرغم من محدودية الشخصية في متن العرض المسرحي، إلا أن (عقيل) أعطى بعدا عميقا من خلال تأثير أدائه، فهو مؤدٍ قادر ومتمكن من أدواته، نتيجة خبرته الأدائية وتجربته الطويلة الثرة، مما سهّل عليه مهمة فهم الشخصية ومن ثم الاندماج التام مع الشخصية والتقمص الكامل لها. أما الممثل (غالب) فقد أجاد نوعا ما الاندماج مع الشخصية والتقمص، إلا أنه أحيانا يخرج عن هذا النطاق، ومن الممكن تسمية اندماجه مع الشخصية اندماجا ظاهريا وتقمصه سطحيا. أما الممثل (كريم) وبسبب نمطية أدائه لم يوفق في الاندماج مع الشخصية وتقمصها، إذ كان سطحيا في الأداء بعيدا عن الشخصية التي أداها، لعدم وجود ذلك الاقتناع بالشخصية ولبعدها عن أبعاده الثلاثة، لاسيما البعد الطبيعي، فالشخصية تحتاج بعض الخفة والرشاقة في الحركة التي لم تتوافر لديه، نتيجة لبعده الطبيعي البعيد نوعا ما عن هكذا حركات وانتقالات. أما الممثل (فاضل) وعلى الرغم من إجادته في الأداء واندماجه مع الشخصية بصورة جيدة، إلا أنه لم يرق إلى مستوى التقمص الكامل للشخصية. أما الممثل (حسن) فقد أجاد مهمة الاندماج مع الشخصية وتقمصها بالكامل، إلا أن اندماجه يكون أحيانا غير واعيا وتفلت منه قيادة الشخصية، ذلك لتوجيه كامل تركيزه وبصورة عامة على إلقاء الحوار خوفا من النسيان، لعدم إجادته المطلقة على حفظ الحوار، هذا فضلا أن (حسن) يميل في أداء شخصياته إلى إضفاء نوع من الكوميديا، مما أفقد الشخصية كيانها وخصوصيتها وأبعادها الحقيقية.

يُسهّل تماثل أبعاد الممثل مع أبعاد الشخصية مهمة الاندماج وتقمص الشخصية، ويمكن عزو الخلل الحاصل في أداء الممثلين في هذه الناحية إلى عدم وجود هذا التماثل، وإن وجد يكون مقتصرا على بعد واحد. الممثل (حميد) تماثل بعده الطبيعي مع الشخصية فقط في حين لم يحصل هذا التماثل في البعدين الاجتماعي والنفسي. أما الممثلة (شيماء) فقد تماثلت أبعادها مع أبعاد الشخصية، فكان أداؤها متسما بالوصول إلى جوهر الشخصية والاقتراب منها ومسكها بشكل صحيح. والممثل (عقيل) لم يتماثل بعده النفسي مع بعد الشخصية. والممثل (غالب) تماثل بعده الطبيعي فقط مع البعد الطبيعي للشخصية وابتعد في البعدين الآخرين. والممثل (كريم) تماثل بعده الاجتماعي فقط مع بعد الشخصية الاجتماعي في حين ابتعد كليا عن البعدين الطبيعي والنفسي، إذ كان العامل البدني عنصرا سلبيا على الممثل لما يتمتع به من ثقل وزن الجسم، على العكس مما تتطلبه الشخصية من خفة وحركة مرنة ومطواعة. أما الممثل (فاضل) لم يرق إلى مستوى التقمص الكامل بسبب بعده الطبيعي مع البعد الطبيعي للشخصية، ذلك لكبر سنه وهو يؤدي شخصية الشاب. أما الممثل (حسن) فقد تماثل البعد الطبيعي والاجتماعي لديه مع بعدي الشخصية، ولم يتحقق هذا التماثل في البعد النفسي بسبب قله تركيزه. هذا الابتعاد نوعا ما في أبعاد الممثل عن أبعاد الشخصية أوجد فارقا واضحا، الأمر الذي أدى إلى عدم الاندماج والتقمص التام الممثل مع الشخصية.

تنتاب الممثل أثناء الأداء انفعالات نفسية داخلية، لذا توجب على الممثل إعطاء تلك الانفعالات هيئة جسدية خارجية مناسبة. أعطى الممثل (حميد) هذه الانفعالات الداخلية هيئات جسدية مناسبة وملائمة في كثير من الأحيان، حيث القلق والخوف والتردد والغضب والهذيانات التي كانت تمر بها الشخصية، رافقتها هيئات جسدية مناسبة عبرت عن القلق والهذيان بحركات قلقة غير ثابتة أو متوازنة، فضلا عن عدم

الاستقرار والثبات في مكان واحد، وحينما لا يجد ما يطفىء هذا القلق والهذيان يلجأ إلى زوجته الحنون ويتكور قربها. وقد أجاد أيضا في إعطاء الهيئات الخارجية المناسبة لانفعالاته كافة، سواء كان وحده أو مع زوجته أو مع الشخصيات الأخرى عندما تسنم منصب خادم العامة، لاسيما المشهد مع رئيس الشرطة حيث الغضب والثورة الجامحة والمتأججة التي اعترته من الداخل، ليعطيها ذلك التصلب والصرامة والحدية في الوقفة والحركة الانتقالية والموضعية والجلوس، فضلا عن إشاراته وإيماءاته، ويكون أكثر هدوءا واستقرارا في المستوى الأدائي في مواقف أخرى، لاسيما مع العامة التي أعطى الممثل فيها الهيئة الخارجية المناسبة، ذلك حسب ما يعتري الشخصية من هواجس وانفعالات داخلية متأججة أو ساكنة. أما الممثلة (شيماء) فقد أعطت للشخصية تلك الهيئات الخارجية المناسبة تماما لكل انفعالاتها الداخلية، من قلق وخوف ومحنة وحب وفرح وطموح، فهي منغلقة على نفسها وتشغل أقل حيز مكاني بفعل انطوائها النفسي بفعل ما مرت به من أحداث، منها فقدانها لزوجها مقبول، ومن ثم هي حرة متحررة دائمة الحركة والحيوية وتشغل حيزا مكانيا أكبر في حال انتقال زوجها إلى مرتبة اجتماعية أعلى فهي فرحة مستقرة، لذلك كونت هيئات جسدية خارجية وبعناية وبشكل يتناسب مع كل انفعال وهاجس داخلي. أما الممثل (عقيل) فقد أعطى لشخصية الراوي هيئاتها الخارجية المناسبة في الاعتدال والمواجهة الكلية والمباشرة مع المشاهدين دون قلق أو تردد، مما أضفى للشخصية حضورها الثابت والمتجدد، حتى في مشهد التظاهرة والثورة في نهاية العرض المسرحي، كانت حركاته الجسدية الخارجية ملائمة لما يعتريها من الداخل التي تناسبت شكلا

ومضمونا، كذلك باقي الشخصيات الثانوية التي جسدت هذا المشهد. أما الممثل (غالب) فقد أعطى الأشكال والهيئات الخارجية المناسبة لكل انفعال داخلي مرت به الشخصية، من غضب وطيش وتهور أو استرخاء، من خلال وقوفه الحاد في

الوقفات والحركة الواثقة ونظرات العين الحادة، فضلا عن تلك الهيئات في مشاهد (الجارية) وهي تقدم له الفواكه، حيث الاسترخاء التام والمسيطر عليه حيث الجلوس على كرسي السلطة، بالإضافة إلى مشاهد (الوزير) معه وردود أفعاله من الناحية الجسدية الخارجية جراء كيد الوزير وخططه ومكره. أما الممثل (كريم) فقد كانت حركاته وهيئاته الجسدية فيها كثير من الطيش والثرثرة الزائدة، محاولا إضفاء جو من الفكاهة، بوساطة حركاته تلك وفقا لما تتطلبه الشخصية، فضلا عن نوعية إلقائه الصوتي المستعار لكي يلائمه مع أبعاد الشخصية، وقد أخفق في ذلك نتيجة تفارق الأبعاد، لاسيما البعد الطبيعي. أما الممثل (فاضل) فقد كان أكثر هدوءا واستقرارا في هيئته الجسدية الخارجية، لما تحمله الشخصية من ثبات وهدوء، فضلا عن امتلاكها عقلا مفكرا ومدبرا في المواقف كافة، لذلك كانت الهيئات والأوضاع الجسدية الخارجية مناسبة لانفعالاته وهواجسه، التي اتسمت بالاستقرار وعدم الثرثرة حتى مواقف الغضب والتشاؤم. أما الممثل (حسن) فقد كانت هيئاته وحركاته الجسدية الخارجية مناسبة لانفعالاته، التي غالبا ما أخذت شكل الاعتدال الكامل للوقفات والانتقالات، وأخذت انفعالاته النفسية مكانها ووظيفتها بسبب أطماعه وتملقه لرؤسائه لإرضائهم متخذا السبل كافة لذلك، فاتخذت أوضاعه الجسدية هيئات عديدة ولها أبعادا مختلفة، فهو ينحني ويقبل الأيادي من ناحية وينتصب من ناحية أخرى، إرضاءا لمصلحته الشخصية ومصالح رؤسائه.

الممثل أثناء أدائه لا يكون خارجيا أو جسديا يعطي هيئات وأشكالا وأوضاعا دون أن يكون ذلك مسبوقا بأداء داخلي، لهذا لا تأتي أي حركة أو وضع جسدي أو إشارة أو إيماءة ما لم يكن هناك سبب أو مسوّغ داخلي، فلكل حافز انفعالي ونفسي له الهيئة الخارجية المناسبة والخاصة به، فالتسلسل الأدائي المنطقي يكون (أداء من الداخل إلى الخارج) وهو أحد الخصائص المهمة في أداء الممثل في المسرح الواقعي.

لا يلجأ الممثل (حميد) في كثير من المواقف إلى هذه الخاصية، نتيجة التعب والإرهاق الذي أصابه أثناء الأداء الذي كان معظمه خارجيا، حتى في مواقف الانفعال حيث يعلو الصراخ والتوتر الزائد، وهذا أيضا شمل مواقف ذات الإيقاع البطيء والمواقف التي تخلو من الانفعال، حيث كان الأداء خارجيا مبالغا فيه. أما الممثلة (شيماء) فهي دائما تبني شخصيتها بعلمية ودراية، فكل حركاتها وإيماءاتها نابعة من أعماق دواخلها، ولا تأتي أي إشارة أو حركة أو شكل من الأداء الخارجي ما لم يكن نابعا من الدواخل النفسية، فهي دائما ترسم شخصيتها داخليا ثم تمنحها رداءا أو بعدا خارجيا. وحقيقة القول أن الممثلة (شيماء) أعطت للشخصية أكثر من أبعادها لما تمتلكه من إحساس داخلي عالٍ ولما تتمتع به من قدرة انفعالية عالية ومتوقدة، يساعدها في ذلك حسن مظهرها الخارجي ورقة صوتها وجماله، إلا أن الشيء السلبي الذي يؤشر على أدائها أحيانا، تغلّب العاطفة والمشاعر عليها، مما جعلها تؤدي بشخصيتها هي كممثلة. أما الممثل (عقيل) ونظرا لشخصيته التي لا تتطلب كل ذلك البعد الداخلي للانتقال إلى المستوى الجسدي الخارجي، إلا أنه يعطي للشخصية مكانتها في شكل وآلية أدائها، على الرغم من طرازيتها. أما الممثل (غالب) فهو دائما يميل إلى الأبعاد والمظاهر الجسدية الخارجية، إلا في حدود معينة يعطي للبعد الداخلي شيئا من الأهمية، وإن أظهره يكون على حساب المظاهر الخارجية، ويكثر من الصراخ والصوت العالي الذي لا يتناسب ومكانة الشخصية ومرتبتها. أما الممثل (كريم) فهو أيضا ينطلق في أدائه من الخارج، ذلك من وصف شخصيته لا تحمل تلك الأبعاد الداخلية العميقة، إلا من وصفها مجرد شخصية كاريكاتيرية وذات بعد فكاهي، فهو يميل إلى بعض الحركات والأوضاع الجسدية الخارجية المفتعلة، بقصد إعطاء الشخصية بعدا تكوينيا جسديا جماليا، دون الانطلاق أولا من الداخل وما تحمل الشخصية من انفعالات وهواجس وإرهاصات. أما الممثل (فاضل) فقد كان

متوازنا إلى حد ما، ما بين الانطلاق أولا من الداخل إلى الخارج، وتارة أخرى يفقد هذا الأداء وينطلق من الخارج لعدم وجود بعد نفسي وانفعالي حاد وعميق في أبعاد الشخصية، وهو دائما يحاول إعطاء الشخصية قدرا من الأهمية ويحملها أكثر من مكانتها واستحقاقها في العرض، مما أوقعه في أخطاء أدائية على المستوى الحركي والصوتي ومن ثم خالف الشخصية وأبعادها. أما الممثل (حسن) فهو يميل دائما إلى إعطاء الشكل الخارجي للشخصية قدرا من الأهمية وإضفاء العنصر الجمالي، فضلا عن عنصر الفكاهة والمرح، حتى في مواقف لا تتطلب الفكاهة أصلا، فأداء الممثل أداء خارجي أكثر مما هو داخلي وإغفال وإهمال الجوانب الداخلية النفسية للشخصية لديه هي الصفة الغالبة.

يعد انتباه الممثل وتركيزه أثناء الأداء ولكل تفاصيل الدور من حركة وحوار كما لو أُديت أو قيلت لأول مرة، تعد خاصية مهمة في أداء الممثل في المسرح الواقعي لكي تسود المصداقية، فضلا عن الإيمان العميق للممثل بأدائه، ومن ثم يكون صادقا أمام المشاهد، وفي الوقت نفسه يكون هذا المشاهد أكثر اقتناعا.

في هذا العرض لم يعطِ أغلب الممثلين هذه الخاصية كثيرا من الأهمية، لذلك لم يكونوا أكثر مصداقية، بحيث لم تأخذ الحركة والكلمة رد فعلها المناسب والمؤثر والمطلوب لدى الممثل نفسه أو لدى زميله الممثل الآخر، إذ تخرج بعض الجمل الحوارية وبعض الحركات أثناء الأداء وكأنها ميكانيكية لا حياة فيها واتفق عليها مسبقا، ويعلم كل ممثل ما سوف يأتي به زميله من فعل وقول دون إعطاء رد الفعل، وكأنه سمع ورأى الفعل والقول لأكثر من مرة، وبذلك فقد رد الفعل المناسب والملائم. ويمكن تأشير ذلك بسهولة ووضوح، لذلك أخذت بعض المشاهد صفة النمطية ذات الإيقاع المتراتب لعدم وجود تحفز انعكاسي واضح لدى الممثلين، مما أعطى نتائج سلبية إزاء المشاهد.

فالممثل (حميد) يلقي حواره ثم تعقبه (شيماء) بحوار مقابل وهكذا باقي الشخصيات، أي فعل التسلم والتسليم موجود لكنه خالٍ من الحيوية والروحية. وهذا ناتج من قلة التركيز لدى جميع الممثلين تقريبا باستثناء البعض منهم، إلا أن عنصر الاهتمام وحب العمل موجود. وهناك أيضا عدم وجود تركيز عالٍ وكافٍ لتفاصيل بعض الأدوار، حيث التلكؤ في دخول وخروج الشخصيات، فضلا عن تصادم قسم منهم أحيانا لاسيما مجاميع الممثلين، كذلك عدم التركيز والاهتمام في التقنية الصوتية، حيث الوتيرة الواحدة وعدم التلوين هي من صفات معظم الممثلين، ويمكن تأشير القلق والخوف السلبي الذي انتاب بعض الممثلين أثناء الأداء على صعيد التقنية الحركية والصوتية، الأمر الذي أدى إلى عدم وجود حالة الترقب أو ذلك الاستعداد لأخذ رد الفعل المناسب إزاء أي حركة أو حوار من الممثل إزاء الممثل الآخر، لذلك كانت معظم استجابات الممثلين وردود أفعالهم اتجاه بعضهم ضعيفة وغير سريعة وغير فعالة، فالأفعال ساكنة وغير حيوية، مما انعكس على فعل قراءة المشاهد. والسبب يكمن إلى قلة إجراء التمرينات النهائية الفعالة، وفقدان التركيز والانتباه وغياب المخيلة الواسعة والاستعداد التام للممثل أثناء الأداء، فضلا عن غياب الاسترخاء التام مع عدم وجود المقدرة الجيدة في حفظ الدور بكل تفاصيله، مما افرز أداءا فنيا يعوزه أهم مقومات الخصائص الأدائية في المسرح الواقعي.

يعد الاقتناع والإيمان الكامل والعميق للممثل أثناء الأداء عنصرا في غاية الأهمية في المسرح الواقعي، لكي يتوافق هذا الأداء مع ما يحيط به دون الإحساس بالزيف والاصطناع، أي لابد أن تكون كل تصرفات الممثل وسلوكه أثناء الأداء صادقة وذات قناعة مطلقة، وإن اختلفت الموجودات المحيطة بالممثل عن أصلها الحقيقي أو خالفت مرجعيات القائم بالأداء، وهذه الخاصية أيضا مفقودة في أداء معظم الممثلين.

فالممثل (حميد) لم يثبت هذا التوافق في أدائه مع شخصية الزوجة على الأقل، ويقنع المشاهد أنه متزوج من إمرأة جميلة، وإن الممثلة التي تقف إلى جانبه هي زوجته. الاصطناع في هذه العلاقة موجود، إذ لم يكن هناك حب ولا رابطة قوية معبرة والذي تطلبه الدور، بوساطة تقنيات الممثل المتعددة لتأكيد هذه العلاقة، إذ همشها الممثل تماما، في حين لا يتطلب الدور منه ذلك. في حين أثبتت الممثلة (شيماء) عكس ذلك، فكانت أكثر جرأة وواقعية وأكثر حيوية في ربط هذه العلاقة في حركاتها ونبرات صوتها وانفعالاتها الداخلية المعبرة، على الرغم من إنها جاءت من طرف واحد، أي دون مساعدة زميلها الممثل لكي تبني أدائها وفقا لردود الأفعال، كما لم يلحظ ذلك التعامل الصادق والعميق لما يحيط الممثل (حميد) حتى أقرب الأشياء والموجدات إليه، وهي أزياؤه المتغيرة والمختلفة، فكانت مجرد لباس يرتديه، إذ لا يوجد تعامل صميمي وروحي جاد معها، ولا يوجد ذلك التعامل معها على الرغم من انتقال الشخصية اجتماعيا واقتصاديا من حال إلى حال أعلى، في حين أكدت هذه الناحية الممثلة (شيماء) من خلال التغيير الجذري الذي أصاب حياتها الاجتماعية. ولم يوفق معظم الممثلين في التعامل مع الديكور المسرحي وفضائه ومع ما هو موجود من أدوات وملحقات ومن بيئة يعيشون فيها، وكانوا أشبه بالغرباء فيها، لذلك فقد التوافق المدروس والعلمي لمعظم الممثلين، من ناحية التعامل والإحاطة المحسوسة للأشياء من بيئة وديكور وأزياء ومكملات وملحقات مسرحية، فهناك مسافة تفصل الممثل مع ما يحيط به، وبذلك أهمل الممثل في أدائه هذه الخاصية حتى الإحساس بالاصطناع والزيف مع الموجودات كان ضعيفا، لأنه أهملها بصورة شبه كاملة.

تعد خاصية إثارة الخزين اللاشعوري والانفعالي للممثل أثناء الأداء مهمة وملحة في المسرح الواقعي، نظرا لما لها علاقة فنية مباشرة بالخصائص السابقة. فكل ممثل يمتلك طاقة وخزينا انفعاليا من العواطف والذكريات والمواقف. وفي حالة معينة

أثناء الأداء، على الممثل أن يثير هذا الخزين وهذه الطاقات بأسلوب علمي ومدروس ومتكافئ، وبما أن بعض الممثلين قد أخفق أو قصّر في تجسيد قسم من الخصائص الأدائية السابقة، لاسيما التجسيد الداخلي والانفعالات النفسية وإبرازها أولا، ثم إعطاء الهيئة الجسدية الخارجية المناسبة، لذلك كان هناك قصورا في هذه الناحية لدى معظم الممثلين، وإن لم يكن معدوما كليا، وإن أثير هذا الخزين الشعوري والانفعالي، فاستخدامه لم يكن موفقا أو علميا متكافئا.

الممثل (حميد) قد ثابر في إبراز هذه الخاصية، إلا أنه كان منفعلا ومتشنجا في كثير من الأحيان، لذلك غلب على أدائه الافتعال لا الخلق والإبداع. وجهدت الممثلة (شيماء) نفسها كثيرا في إبراز هذه الخاصية، إلا أنها كانت منفعلة أكثر من الحد المقرر أو المسموح به، مما غلب على أدائها صفة العاطفة، فهي تملك خزينا لا شعوريا كبيرا، لكن توظيف هذا الخزين لم يكن موفقا، فهي تارة متألقة ومسيطرة ومنظمة لتقنيتها وتارة تصاب بالتشنج وتكثر من الحالات اللاشعورية والعاطفية، مما أوقعها في شرك الفوضوية العاطفية في الأداء، يرافقه عدم تنظيم لمادتها الشعورية، بسبب تراكم كم هائل من الانفعالات والعواطف واللاشعور. أما الممثل (غالب) فهو ينطلق دائما في أدائه على عواطفه وخزينه الشعوري المباشر في تجسيد شخصيته. والممثل (عقيل) تطلبت شخصيته عدم الغور كثيرا في إثارة هذا الخزين اللاشعوري، لأن علاقة شخصيته بالشخصيات الأخرى كانت مباشرة. أما الممثل (كريم) فقد كان أيضا في أدائه مباشرا يستخدم شعوره الظاهري، إلا في القليل من المواقف المحدودة وبشكل بسيط للغاية، كان يحاول أن يثير هذا الخزين. كذلك فعل الممثل (فاضل) ونتيجة لبعد شخصيته ودائرة علاقتها المحدودة، لم يستثمر كل الطاقات اللاشعورية لديه، لاسيما في مواقف المشاهد التي تجمعه مع أخته زوجة مقبول. لم يستثمر الممثل (حسن) أيضا هذا الخزين اللاشعوري في أدائه، بل كانت المباشرة والبساطة والوضوح والشعور المباشر

هي الغالبة في التعامل أثناء الأداء. ومن هنا أن الممثل الذي يجسد الشخصية التي ليس لها صراع نفسي عميق مع ذاتها أو مع الشخصيات الأخرى أو لها صراع مباشر ومؤثر في المواقف والأحداث، لا يستثمر هذه الخاصية أو يحاول إثارة هذا الخزين اللاشعوري والانفعالي والطاقة الكامنة فيه، في حين إن الممثلين الذين يؤدون الشخصيات التي يتوفر فيها مثل هذا الصراع نتيجة موقفها وأفعالها والتي تملك خزينا لا شعوريا وانفعاليا تثير الممثل في المواقف المناسبة. لكن هذه الإثارة اللاشعورية كانت غير موفقة ومفتعلة في أغلب الأحيان وغير علمية وغير متكافئة، أو غالبا ما تعتمد على الخبرة والتجربة الشخصية للممثل لا لما يتطلبه الدور أو الشخصية.

تتم انتقالات الممثل وتعبيراته أثناء الأداء وفق وحدة زمنية محسوبة بالحدود الزمنية التي تتطلبها كل حركة وكل فعل وحسب مسبباتها، وهي غالبا ما ترافق الحالات النفسية والشعورية للشخصية وما تمر به من أحداث ومواقف، وبما هي مختلفة ومتناقضة ومتنوعة، لذلك جاء إنجاز هذه الانفعالات والتعبيرات والحركات بأزمنة مختلفة، فالشخصية التي تعاني ضيقا حتما تكون سرعة حركاتها وإيقاعها مختلفة عما هي عليه في شخصية تعاني انفراجا، فضلا عن التعبيرات المتخذة عما في شخصية تعيش في حالة فرح وبهجة، كذلك في الشخصية الهادئة والمستقرة. وبما أن الانتقال والحركة والتعبير لابد ما يسوغه داخليا، لذا لابد من أداء يكون فيه الانتقال والحركة والتعبير محسوبا بدقة زمنية يتوافق مع جغرافية المسرح ويتوافق مع الجمل الحوارية المنطوقة وإيقاعها ويتوافق أولا وأخيرا مع الحالة الشعورية للشخصية.

فالممثل (حميد) حددت حركته وانتقالاته والتي لم تكن متناسبة مع انفعالاته المتوقدة المفتعلة والمتشنجة، فضلا عن الحركة القلقة غير المحسوبة في كثير من المواقف، مما أدى بدوره أن تتبعه الممثلة (شيماء) في هذه الخاصية نتيجة المواقف المشتركة بين الشخصيتين. فكانت هناك حركات وانتقالات زائدة وغير محسوبة زمنيا، في حين أن

الممثل في المسرح الواقعي إذا أراد الانتقال من مكان إلى آخر، لابد أن يكون هناك سبب مقنع لانتقاله لكي يضع على أساسه سقف زمني لإنجاز هذا الانتقال، مع التنسيق الكامل مع الحوار المنطوق ومع جغرافية المسرح، ومتوافقا مع الحالة الشعورية والموقف الذي تمر به الشخصية، إلا أن هذا الحساب الزمني لم يحصل في أداء الممثل (حميد) والممثلة (شيماء) كذلك الممثل (عقيل)، إذ لم يكن هناك توافق في الانتقال ضمن جدولة زمنية ولأسباب فنية في هذا الانتقال، منها الرؤية الإخراجية التي حددت هذا الانتقالات. أما الممثل (غالب) فحددت حركته في حيز مكاني ثابت حول كرسي السلطة والممرات الجانبية بوساطة المستويات وإلى جانبه شخصية الوزير، فجاءت أغلب حركاته موضعية، إلا في بعض الانتقالات البسيطة والمحدودة على الممرات الجانبية ولأسباب فنية معقولة وبحساب زمني جيد، وفي مشهد آخر حدث خرق مكاني ضمن تحديد جغرافية المسرح والمخصصة لكل بيئة مكانية، إذ انتقل الممثل (غالب) مع شخصية الوزير خارج الحيز المكاني المخصص لهم، وانتقالاته وخطواته السريعة وإن كان ما يبررها فنيا ومتوافقة إيقاعيا مع الحوار، ألا أنها غير محسوبة زمنيا. أما الممثل (كريم) فقد كانت أغلب حركاته وانتقالاته غير متوازنة وغير دقيقة وغير محسوبة، لمجرد أنها شخصية كاريكاتيرية تحب المرح والشقاوة، إذ كان الافتعال الحركي والانتقالي والتعبيرات السطحية هو السائد. أما الممثل (فاضل) فقد كان أكثر مرونة حركية، فجاءت مناسبة ومدروسة مع حواراته ومع مواقفه ومن ناحية الإيقاع أيضا، وكانت جميع انتقالاته تقريبا ذا بعد زمني مناسب ومبرر ومدروس، فضلا عن تعامله الدقيق مع الإيقاع المناسب ومع الشخصيات الأخرى، لاسيما شخصية أخته زوجة مقبول. أما الممثل (حسن) فقد كان أكثر حرية وحيوية في الانتقال وأكثر طاقة حركية، بفعل موقع شخصيته كرئيس للشرطة، فجاءت جميع

حركاته وانتقالاته سريعة ومفاجئة لا يضبطها إيقاع واحد، إذ كانت مضطربة وغير محسوبة، على الرغم من وجود مسوغ للانتقال.

يبتعد أداء الممثل في المسرح الواقعي بالضرورة عن الإلقاء الخطابي المباشر والسرد التقريري لكلمات النص، إذ لا يعتمد هذا المسرح على العلاقة المباشرة أو المفتوحة مع المشاهد، لذلك لا يلجأ الممثل أثناء الأداء إلى هذه الصيغة، بل يعتمد الأداء على الانفعالات الداخلية وإعطاء الهيئة الجسدية الخارجية المناسبة لتلك الانفعالات، أي لكل حركة وإيماءة أو تكوين جسدي من الممثل ينبغي له ما يسوغه داخليا، لذلك كان لهذا التواتر هو الأساس في المسرح الواقعي، ومن ثم يبتعد عن الخطابية المباشرة والسرد التقريري لكلمات النص.

وفي هذا العرض كان الممثل (حميد) كثيرا ما يميل إلى مثل هذه الصيغة في الإلقاء، وهناك كثير من جمل السرد ليس لقصور في الناحية الأدائية لدى الممثل، بل نتيجة للحوارات والجمل الطويلة التي حفل بها النص. وقد حاول الممثل أن يجهد نفسه للتخلص من هذه الصيغة الإلقائية في أحيان معينة، إلا أنه وقع في مشكلة الانفعال والتشنج والصراخ، كذلك فقدان التلوين الصوتي، إلا في بعض الانتقالات الصوتية الحادة، والتي كونت نشوزا إيقاعيا في الطبقة الصوتية. أما الممثلة (شيماء) فقد حاولت قدر المستطاع الابتعاد عن الإلقاء الخطابي المباشر والسرد التقريري، وقد أسعفها في ذلك الحوارات والجمل القصيرة التي حملتها الشخصية، أما الحوارات والجمل الطويلة فأدتها بتلوين واضح في طبقات الصوت وبشكل جيد. أما الممثل (عقيل) وبفعل شخصيته فقد حاول التخلص من السردية والإلقاء المباشر، على الرغم من أن الشخصية تتطلب ذلك، إذ أعطى الشخصية بعدا متوازنا بين الخطابية والسردية وبين الأداء الفعلي الإبداعي، وقد ثابر في الاستمرارية في هذا التوازن بين شخصيته وبين أدائه المرن الرشيق والتلوين الصوتي، ليضيف لمسة جمالية أدائية له

كممثل لا لشخصيته بالدرجة الأساس. أما الممثل (غالب) فقد كـان يميـل أحيانـا إلى الإلقاء الخطابي والسرد، إلا أن لقصر حواراته النصية لم يؤشر على أدائه هذه الصيغة الإلقائية بصورة واضحة، ومن الممكن تأشير بعض حالات التلوين في طبقات صـوته حال دون وضوحها قصر تلك الجمل الحوارية، وفي الوقت نفسه لم يكن التلوين نـابع من أعماق الشخصية، بل كان تلوينا أدائيا فقط. أما الممثل (كـريم) فقـد حـاول هـو الآخر التخلص من الخطابية المباشرة وسرد حوارات النص، وقد أفلح فعلا في بعـض الأحيان، بفعل ما يمتلكه من طاقـة صـوتية عاليـة الجـودة والمـران، ليضـفي لطبقاتـه الصوتية وإلقائه بعدا عميقا، مكّنه من الابتعـاد عـن هـذه الصـيغة، إلا أنـه في بعـض الأحيان يميل إلى الفتور والإيقاع البطيء في الإلقاء والصوت، ذلك بسـبب اسـتعارته لطبقة صوتية سببت له إجهادا واضحا. أما الممثل (فاضل) فقد كان موفقا في الابتعاد عن هذه الصيغة، بفعل ما يمتلكه من خبرة وتجربـة، فضـلا عـن تمتعـه بخامـة صـوتية وحلاوة ونقاء في الصوت، وقدرة التمكن في التلوين في طبقات الصوت، ومن المآخذ التي تؤشر على أدائه هي تلك الانتقالات الحادة في الإيقـاع الصـوتي، والـتي تميـل في أغلب الأحيان إلى الإيقاع البطيء والدرجة الواطئة في قوة الصوت، كـذلك يميـل إلى الصفة الغنائية في الإلقاء. أما الممثل (حسـن) فقـد حـاول هـو الآخـر الابتعـاد عـن المباشرة والسرد في إلقاء الحوار، إلا أنه في كثير من الأحيان يقع في هذه الصيغة، نتيجة الجهد الكبير الذي بذله أثناء الأداء، وربما لاستعارته طبقة صوتية جديدة جعلته يبذل جهدا صوتيا عاليا، مما أوقعه في السرد والخطابية المباشـرة، فضـلا عـن عـدم إجادتـه التامة في حفظ الحوار بشكل مسيطر عليه.

يقوم أداء الممثل في المسرح الواقعي على افتراض وجود جدار وهمي يفصل خشبة التمثيل عن قاعة المشاهدين، لكون ما يقـدم علـى خشـبة المسـرح هـو شـريحة مقتطعة من الحياة، وغالبا ما تحل الستارة مكان الجدار الـوهمي، وفي حالـة رفعهـا لا

يعني بدأ الأحداث وإنما لفسح المجال للمشاهدة، وإن أحداث المسرحية قد بدأت قبل هذا الوقت.

التزم الممثلون جميعا بهذه الخاصية الأدائية، وعلى الرغم من كثرة الإلقاء الخطابي المباشر والسرد التقريري لعديد من جمل النص وحواراته، إلا أنه لم يكن موجها بصورة مباشرة ومركزة إلى المشاهد، وإنما لقصور أدائي لدى الممثل، باستثناء الممثل (عقيل) وبحكم دور شخصيته، التي تطلبت منه ذلك وخرق هذا الجدار ليلقي حواراته، وبالرغم من هذا الخرق الذي أوجد علاقة مباشرة بين الشخصية والمشاهد، إلا أن الممثل أضفى لهذه العلاقة أداءا تمثيليا، إذ لم يؤسس أدائه على العلاقة والاتصال المباشر مع المشاهد، بل وضع هو الآخر حواره الخاص به، من حيث الإلقاء لحواراته التي كانت تحمل صيغا أدائية تمثيلية، على الرغم من حواراته تلك تحمل سمة الخطابية والسرد المباشر. أما باقي الممثلين فقد حافظوا على تلك العلاقة مع المشاهد على افتراض وجود ذلك الجدار الوهمي الرابع.

يجهد الممثل أثناء أدائه في المسرح الواقعي على استيعاب شخصيته المسرحية بكل أبعادها، حاضرها وماضيها وبكل ما يتعلق بها حتى في أدق تفاصيلها، وعليه أيضا مهمة إيصال أفكارها ومشاعرها إلى زميله الممثل الآخر على خشبة المسرح، وفي الوقت نفسه عليه استيعاب شخصية زميله الممثل وفهمها وتسلم أفكارها ومشاعرها، والتي ينقلها زميله الممثل الآخر إليه، ليتم ذلك التواصل الأدائي وإبراز ردود الأفعال القائمة على الصدق والإيمان والإبداع، لذلك جاء الأداء قائما على العمل الجماعي لا الفردي وعلى الفهم المتبادل، بوساطة ذلك الاتصال الوجداني ما بين الشخصيات، وفهم دائرة العلاقات التي تربطها والعمل على ضوئها، لذلك كان التنسيق مهما جدا في إضفاء جوا أدائيا واقعيا حقيقيا صادقا.

وفي هذا العرض كان التنسيق والاستيعاب والفهم والاتصال موجودا ضمن دائرة علاقة الممثلين، كلاً في حدود شخصيته مع الشخصية الأخرى وبصورة مباشرة، مقبول، الزوجة/ الوالي، الوزير/ الشاب، الأخت/ رئيس الشرطة، الشرطي/ الراوي، عامة الشعب. لذلك انحسر الفهم والاستيعاب وتوصيل الأفكار والمشاعر فيما بين الشخصيات، ومن المؤشرات على هذه الخاصية الأدائية أنها انحسرت ضمن هذه الثنائية، ذلك بسبب أن معظم الأداء يجري ضمن هذه الثنائية، كذلك كان الاتصال الوجداني والاستيعاب وتوصيل الأفكار والمشاعر بنسب متفاوتة. أما العلاقة الكبيرة لمجمل الأداء ما بين الشخصيات من حيث الاتصال الوجداني والتنسيق والاستيعاب وتوصيل الأفكار والمشاعر وتسلم وفهم أفكار ومشاعر الشخصية الأخرى، قد كان مغيبا وغير واضحا، لذلك كانت بعض مشاهد الانتقال من هذه العلاقة الثنائية إلى علاقة أوسع غير حيوية وغير فعالة، بسبب فقدان هذا الاتصال الوجداني والتنسيق والاستيعاب ما بين الشخصيات بشكل جيد، وإن وجد فهو سطحي وغير عميق.

حارب المسرح الواقعي القوالب الجاهزة والثابتة والمبالغة والأداء الميكانيكي المفتعل الذي كان سائدا ومنتشرا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وإحلال محله أداءا قائما على الانفعالات الداخلية النفسية.

حاول الممثل (حميد) جاهدا الابتعاد عن المبالغة الأدائية سواء على صعيد الأداء الحركي أو الصوتي، فضلا عن الابتعاد عن الأداء الميكانيكي المفتعل، إلا أنه في كثير من الأحيان يكون أداؤه مفتعلا يميل إلى القوالب التقليدية، بالإضافة إلى الحركات الآلية المصطنعة والمتشنجة وتعبيرات الوجه المقطبة، إذ غالبا ما يكون متوترا بعيدا عن الاسترخاء، يضاف إلى ذلك فقدان الحيوية والإبداع في الخلق والابتكار. أما الممثلة (شيماء) فقد كان أداؤها أحيانا يشوبه المبالغة من ناحية الإفراط في المشاعر

والعواطف، مما أضفى على بعض الأداء شيء من الافتعال، ولو وازنت طبيعتها الأدائية من هذه الناحية لكان الأداء بصورته النهائية جيدا، وفي الوقت نفسه لم تستطع الممثلة الإفلات من بعض القوالب الأدائية الثابتة والتي تطلبها الدور من بكاء وعويل وحزن وألم وضجر وسأم. أما الممثل (عقيل) وعلى الرغم من مرونته الأدائية واسترخائه وعدم مبالغته وابتعاده عن الأداء الميكانيكي المفتعل، فإنه وقع في بعض القوالب الجاهزة والثابتة في بعض الحركات والانتقالات الآلية، فضلا عن الأداء الصوتي بفعل التكرار. أما الممثل (غالب) فقد كان يغالي في شخصيته على المستوى الخارجي الظاهري (الشكل) وأضفى ميكانيكية مفتعلة في مجمل الأداء، فضلا عن القوالب الثابتة الجاهزة من دون خلق شخصية مميزة ومتفردة تختلف عن الشخصيات المماثلة الأخرى. أما الممثل (فاضل) فقد كان مقتصرا جدا في حركاته وطبقاته الصوتية وإن وجدت انتقالات فيها، وقد أبتعد الممثل عن الأداء الميكانيكي والأداء الثابت، إلا أنه في الوقت نفسه لم يخلق شخصية جديدة أو متفردة على الرغم من اجتهاده في بناء أداء متميز للشخصية وبإطار فني إبداعي، ذلك بسبب حذف عديد من حواراته التي حالت دون خلق الشخصية بعمق وإيمان عالٍ. أما الممثل (كريم) وعلى الرغم من تجربته وخبرته الأدائية، إلا أنه كان مبالغا في أدائه الميكانيكي المفتعل، بالرغم من محاولته إضفاء جوا فكاهيا للشخصية، بوساطة حركاته الآلية وانتقالاته الصوتية المستعارة، والتي لم يوفق فيها، نتيجة ثقل وزن جسمه الذي أرهقه كثيرا، ومن ثم اكتفائه بأداء حركات وتكوينات بهلوانية مقولبة وثابتة وآلية جامدة، دون خلق الشخصية الحقيقية شكلا ومضمونا، والتي تتطلب جسدا مرنا ومطواعا على الصعيد الحركي والصوتي. أما الممثل (حسن) فقد كان هو الآخر مبالغا في أدائه وذو ميكانيكية مفتعلة وقوالب ثابتة جاهزة، إلا أنه في أدائه وفي عروضه الأدائية السابقة كافة، يحاول أن يكوّن شخصية خاصة به، وقد نجح فعلا في رسم وخلق شخصية مميزة

ومتفردة، إلا أنه أحيانا يتمسك بقوالب أدائية ثابتة على الصعيد الحركي والصوتي، من دون تطوير ويقع في مشكلة التكرار والإعادة.

يعد تعامل الممثل أثناء الأداء مع الأشياء والمواقف كما هي موجودة فعلا على خشبة المسرح من البنى الأساسية لبناء الأداء المسرحي الواقعي، وإن خالفت الشيء أو الموقف الأصلي الحياتي الحقيقي، فإذا كانت الزوجة التي أمام الممثل مثلا ليست جميلة بالقياس فيما هو موجود وكما هو متصور ومُدرك للجمال، فعليه التعامل معها كما لو كانت جميلة بالقياس نفسه الذي تصوره أو أدركه من الناحية الجمالية، وهكذا لكل الأشياء والمواقف استنادا إلى بنائها الأصلي والحقيقي.

وقد أجاد معظم الممثلين التعامل مع هذه الخاصية وبصورة جيدة من شخصيات وضمن دائرة العلاقات، ومن أزياء وإن كان التعامل معها محدودا، ومع المشهد المنظري وبفعل التجريد الديكوري لعرض المسرحية وفقر الأدوات والملحقات المسرحية، كان التعامل معها محدودا وقاصرا من الممثلين، والتعامل ما بين الشخصيات يجب أن يكون متكافئا ومتوازنا ومتناغما، لاسيما في دائرة العلاقة الواحدة، كذلك يجب أن تكون متبادلة. وهذا لم يحصل بين الممثل (حميد) والممثلة (شيماء)، إذ طغت الممثلة في تعاملها مع الممثل كزوج لها، من ناحية العواطف والمشاعر، والتي ينبغي أن تكون متبادلة حسب الدور، وكأنها تعيش في إطار واقعي حياتي فعلي، في حين لم يرق الممثل (حميد) إلى هذه الدرجة من التعامل، على الرغم من العلاقة المتبادلة التي لا تسودها شائبة، مما أدى بالمقابل إلى ضعف أدائي لدى الممثلة، إذ لابد أن يكون هناك تسلّم وتسليم ليس في تناول وإلقاء الحوار أو في الطبقة الصوتية والإيقاع، بل لابد أن يكون في المشاعر والعواطف والتعامل الوجداني وكرد فعل إيجابي وحسب الدور، وإن لم يكن من الدرجة نفسها فيكن مقاربا إلى حد ما. وفي هذا الجانب نجح الممثل (غالب) في هذا التعامل، لاسيما مع أدواته وملحقاته المسرحية الخاصة بمنصبه

كوالي، فضلا عن التعامل الجيد مع الأزياء. كما أجاد الممثل (فاضل) التعامل مع شخصية أخته زوجة مقبول، فكانا وحدة واحدة ومتناسقة في الموقف والانفعال على خشبة المسرح، من ناحية الطرح والجدل والمناقشة وكأنهم أخوين متحابين فعلا. وفي هذا الجانب لابد من الممثل أن يخضع كل تصرفاته كاملة إلى المواقف المسرحية نفسها باختلافها وأنواعها كافة، لا أن يصطنعها ومن ثم يفقد ذلك الخلق والإبداع الفني.

يعد أداء الممثل القائم على معرفة خط فعل الشخصية المتصل والتحول من موقف إلى آخر دون انقطاع أو إحداث تغييرات فيه من الخصائص الأدائية المهمة في المسرح الواقعي، وبعكسه يولد نشوزا أو تشويها في بناء المنظومة الوجدانية وتطورها، فضلا عن إضفاء جوا من الواقعية ولتحقيق الصدق والإيمان والاقتناع من قبل الممثل نفسه ومن ثم المشاهد. وتقع على عاتق المخرج مهمة توضيح وشرح خط فعل الشخصية المتصل والاتفاق على كل محطات الانفعال التي تمر بها الشخصية وما يطرأ عليها من تغيير على المستوى السلوكي، فضلا عن علاقتها بالشخصيات الأخرى.

فالممثل (حميد) يعي جيدا ويعرف خط فعل الشخصية المتصل ويعرف الانتقالات الجذرية في فعل الشخصية وتصرفها، إلا أنه لم يحدث تغييرا في الأداء نتيجة التحول في المواقف، لاسيما أن التحول والتغيير في خط فعل الشخصية وتصرفها كان جذريا وشاملا من فقير معدم إلى منصب خادم العامة، لذلك وقع الممثل في خطأ فني المتمثل في تمسكه بمستوى أدائي واحد وخط فعل متصل واحد ولم يحصل أي تغيير جذري في الأداء، مما غلب على أدائه صفة النمطية. إن عملية المعرفة لخط فعل الشخصية والتحول به دون انقطاع أو تغيير لا يعني التمسك بخط فعل متصل واحد دون مراعاة التغيرات الجذرية التي تحصل للشخصية، بل هو خط فعل متصل للشخصية بكل تغييراته وتحولاته، وفقا لما يطرأ على الشخصية من تحول وتغيير، نتيجة المواقف والأحداث. فخط فعل الشخصية المتصل فيه تغيير وتحول يتماشى مع

الشخصية بتحولاتها وتغيراتها كافة التي تطرأ عليها، واقتصر التغيير لدى الممثل (حميد) على مستوى الشكل لا المضمون، بوساطة تغير الأزياء فقط. في حين تمكنت الممثلة (شيماء) في هذا الانتقال والتغيير، وأجادت مسك خط فعل الشخصية المتصل وانتباهها في المستوى الأدائي شكلا ومضمونا، فلم يوجد أي انقطاع أو تغيير في الشخصية وفعلها جراء هذا الانتقال والتغيير. إذ حصل التغيير على المستوى السلوكي للشخصية، في حين أن خط فعل الشخصية بقى ثابتا ولم يتغير، بل كان مسايرا لهذا الانتقال، وهذه المعرفة الفنية كانت مفقودة لدى الممثل (حميد). أما الممثل (عقيل) فقد حافظ على معرفة خط فعل الشخصية وانتباهها، ولم يجد صعوبة في معرفة هذا الخط لعدم وجود تغيير جذري أو انتقال في الشخصية أو تراكم في نمو الشخصية وفعلها. أما الممثل (غالب) وبفعل مشاهده القصيرة والسريعة التي يظهر فيها على خشبة المسرح، جعلت من الشخصية التي يؤديها لها خط فعل ثابت، مما سهّل عليه مهمة المسك بهذه المعرفة بسهولة ومعرفة خط فعلها، مع إجادته في التحول الذي طرأ في خط فعل الشخصية وعلاقتها بالأحداث والمسك به دون خلل أو انقطاع أو إحداث أي تغيير منه ينافي خط فعل الشخصية الحقيقية، وذلك في مشهد الثورة وقمعها. أما الممثل (فاضل) فقد ثابر في معرفة خط فعل الشخصية ومسكه وحافظ بصورة جيدة على تطبيق هذه الخاصية من بداية عرض المسرحية حتى نهايته، دون إحداث أي تغيير أو قطع في خط فعل الشخصية المتصل بانتقالاته كافة. أما الممثل (كريم) هو أحيانا يمسك بخط فعل الشخصية المتصل، على الرغم من الانتقالات الواضحة والمتغيرة في شخصيته، وأحيانا يفقد هذا المسك، لذلك كان لعدم الاستمرارية في بناء الشخصية، وبسبب عدم المعرفة الكاملة لخط فعل الشخصية والتمسك به بشكل صحيح ودقيق وثابت هي من مميزات أدائه. أما الممثل (حسن) فقد نجح بنسبة معينة في معرفة خط فعل الشخصية المتصل وانتباهها، وقد أجاد في

الانتقال من موقف إلى موقف آخر دون فقدان هذه المعرفة وفقدان خط فعل الشخصية. وإن سبب هذا الانقطاع وعدم المعرفة الكلية والشاملة والدقيقة لخط فعل الشخصية المتصل من قبل بعض الممثلين، يرجع إلى حذف بعض الحوارات النص وإدماج وحذف بعض المشاهد، فضلا عن تقديم وتأخير بعضها على بعضها الآخر، بالإضافة إلى الرؤية الإخراجية المحددة التي خرج بها العرض، يضاف إلى ذلك عدم إعطاء الفرصة والحرية الكاملة للممثل في بناء شخصيته والاهتمام بخلق خط فعل الشخصية المتصل في بناء الدور عند الأداء المسرحي، مع فقدان ذلك التحليل العميق للشخصية وخط فعلها المتصل.

يعد تقسيم الدور إلى وحدات صغيرة ووضع أهداف لها، فضلا عن فهم الهدف الأعلى للمسرحية، من المرتكزات الأدائية المهمة في المسرح الواقعي، وفي هذا العرض فهم جميع الممثلين الهدف الأعلى للمسرحية وماذا يريد العرض أن يقدمه ويوصله إلى المشاهدين. لكن الممثلين لم يقسموا أدوارهم إلى وحدات صغيرة ووضع أهدافا ومسميات لها وفهمها، بل كان مجمل الأداء يتم بصورة شاملة ووحدة كلية، بدليل أنه لم تتم أو تؤشر أو تحدد تلك الانتقالات الجذرية في خط فعل الشخصية وانتباهها، أو حدوث ذلك القطع والتغيير في هذا الخط عند التحول من موقف إلى آخر، أو تقسيم الدور إلى وحدات حسب المشهدية المتعددة والمختلفة التي تمر بها الشخصيات.

فالممثل (حميد) وعلى الرغم من المشهدية والمواقف والأحداث والانتقالات والتحولات الجذرية الكثيرة والمختلفة والمتنوعة التي مرت بها الشخصية، لم يتم هناك تقسيم للدور إلى وحدات صغيرة على وفقها وإعطائها أهدافا بصورة محددة وواضحة. كذلك الممثلة (شيماء) لم تقم بتقسيم دورها إلى وحدات صغيرة ووضع أهدافا لها، وهذا ينطبق على الممثلين الآخرين الذين اشتركوا في تقديم أداءا واحدا

قائما على أداء الأدوار كوحدة كلية وشاملة دون تقسيمه إلى وحدات صغيرة ووضع أهدافا له، والاكتفاء بفهم الهدف الأعلى للمسرحية بهدف مركزي واحد ومحاولة تقديمه وتوصيله إلى المشاهد كوحدة كلية شاملة.

من أساسيات المسرح الواقعي وأدائه التمثيلي هو الدعوة إلى إدماج المشاهد مع ما يجري على خشبة المسرح من شخصيات وأحداث، بعد أن يندمج الممثل مع نفسه ومع الشخصية والأحداث. وفي هذا العرض لم يكن بعض الممثلين موفقا في عملية الاندماج التام مع الشخصية والتقمص الكامل لها، فضلا عن السلبيات الأدائية الأخرى التي رافقت العرض، بالإضافة إلى محدودية التقنيات المستخدمة، التي حالت دون تحديد وإضفاء جوا واقعيا على المسرحية، ومن ثم أدت إلى إخفاقات أدائية، وبدورها لم تقنع المشاهد بالاندماج بشكل كامل وصحيح مع الشخصية والأحداث أو تجبره على ذلك، ومن ثم فقدت تطوير مستقبلات المشاهد وتأثيرها الآني والمستقبلي، وفي الوقت نفسه برزت بعض المشاهد الأدائية التي حصل فيها اندماجا مع المشاهد بصورة جيدة. إلا أن هذا الاندماج ليس ايجابيا، لأنه أعتمد العاطفة والمشاعر أولا ثم حصول هذا القطع في التلقي في مشاهد أخرى، وهذه الإنتقاله في فعل القراءة بسبب اختلاف مستويات التلقي بفعل اختلاف مستويات التقديم الأدائي الذي أحدث قسما منه اندماجا والقسم الآخر فقد هذا الاندماج، ومن ثم أحدث إرباكا واضحا وعدم استقرارية بفعل اختلاف المستويات الأدائية في التقديم، الذي أعتمد قسما من الممثلين فيه على الحرفة والقسم الآخر على الموهبة والآخر ضمن حدود الدراسة الأكاديمية العلمية.

معطيات الأداء في عرض مسرحية حكاية مدينة الزعفران :-

1. صمم الأداء في مجمله من قبل رؤية المخرج، وتم التنفيذ من قبل الممثل وحسب الخبرة والتجربة والكفاءة، لذلك جاءت نتائج الأداء ونوعيته مختلفة ومتنوعة باختلاف هذه الخبرات والتجارب والكفاءة الأدائية للممثلين وتفاوتها.
2. لم تسنح للممثل فرصة أو حرية في بناء الشخصية المسرحية والدور، ومن ثم بناء الأداء التمثيلي، لذلك جاء معظم الأداء مقننا افتقر إلى بعض الخصائص الأدائية، بسبب عدم بناء الشخصية والدور بصورة معمقة ومركزة.
3. وجدت أخطاء فنية في آلية توزيع الأدوار والشخصيات على الممثلين، من حيث الأبعاد الثلاثة للشخصية مع أبعاد الممثل. لاسيما الممثل (حميد شاكر) في شخصية مقبول. والممثل (كريم فاضل) في شخصية زيدان. والممثل (فاضل شاكر) في شخصية الشاب.
4. لم يعرف الممثل أثناء الأداء الأسلوب الإخراجي والآلية الأدائية للعرض، ومن ثم لم يتعرف الممثل حرفيا الخصائص الأدائية التي ينبغي تطبيقها أثناء الأداء.
5. لم يطبق الممثل أثناء الأداء قسما كبيرا من الخصائص الأدائية في المسرح الواقعي، لعدم تعرفه عليها، وإن طبق قسما منها فكان عفويا لا قصديا وليس بعلمية مهيأة ومدروسة أكاديميا.

الفصل الثالث

أداء الممثل في المسرح التعبيري

الفصل الثالث

أداء الممثل في المسرح التعبيري

ثارت التعبيرية في بداية ظهورها في مطلع القرن العشرين على الأوضاع السائدة وقتذاك، وتجلت في كثير من الاتجاهات والأساليب الفنية كالشعر والرسم والقصة والمسرح، وكمحاولة للتحرر من ربقة التيار الواقعي المادي والمذهب التأثري، تلك التيارات التي اهتمت بنقل المظاهر الخارجية السطحية المتحفية بقصد الإبهار، إذ لم تعد قادرة على خلق العالم الواقعي المادي في شكل جديد، مما أدى إلى سعي التعبيرية إلى خلق الجوانب الداخلية الذاتية المغلقة وتصويرها، وما الوجود الخارجي إلا تشويها لها ولا خلاص منه، إلا باللجوء إلى تلك الذات الداخلية والانطواء عليها، وما رفض كل الأشكال الخارجية الظاهرية، إلا لاتصافها بالثبات والجمود وسعيها الدائم إلى إبراز الواقع النفسي، لأن عملية التغيير والإصلاح تبدأ من داخل النفس البشرية ومن الإنسان ذاته، ومن ثم تغيير المجتمع وإصلاحه كوحدة كلية[1].

تسعى التعبيرية ووفقا لمنطلقاتها الأيديولوجية إلى ترجمة الرؤى والأفكار وعرضها كما يجب أن تكون وليس كما هي كائنة عليه، وعرض المعاني المكتنزة في الأشياء وليس الأشياء بحد ذاتها، مما أفرز ذلك سيادة الروح على المادة، والمعاني الجوهرية على القشور الخارجية، وهي تنحوا بذلك منحا مثاليا رافضة الأطر والسبل التقليدية الكلاسيكية كافة، في محاولة لنقل الأشياء الواقعية المادية كما هي موجودة وترجمتها، لأن العالم هو أمامنا، ومن " الحمق أن نكرره. إن الحقيقة البدائية للفن، تدعونا إلى أن نعيد البحث عن كنه العالم، أن نخلقه بطريقة جديدة "[2].

---

[1]. يوسف عبد المسيح ثروت، الطريق والحدود، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977)، ص73.

[2]. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص183، ص184.

مهدت عدة أسباب وعوامل لتبلور التعبيرية وظهورها، وكنتيجة منطقية فنية إزاءها، منها التقدم الصناعي الهائل وظهور الآلة التي أزاحت الإنسان جانبا، هذا التطور في مجال الصناعة أفرز طبقات البرجوازية والتجار والمتنفعين، مما لحق بذلك الإنسان ظلما اجتماعيا واقتصاديا على حسابه وضياعه في مجاهل ذلك الرخاء الاقتصادي المحصور في فئة مجتمع المال والنفاق، وضياعه في زحام المدن الصناعية الكبيرة، مما جعلته مغتربا في وطنه، فضلا عن قيام الحرب العالمية الأولى عام 1914م وقضائها على ما تبقى من غربة الإنسان ووحدته، جراء ويلاتها ومخلفاتها ونتائجها المرعبة، بالإضافة إلى ظهور النزعات العلمية والاجتماعية والفلسفية والنفسية، منها نظريات فرويد في الوعي الباطني أو اللاشعور وعمليات التحليل النفسي، وقوانين داروين في التطور، وصيحة نيتشه الفيلسوف الألماني إزاء انهيار الأخلاق وتنبئوه بالعدمية، والتي وجدت التعبيرية إزاءها متنفسا لتجاربهم وتحطيم النظم والأوضاع السيئة والسائدة كافة، ومناداتهم بذلك الإنسان الجديد الحر الذي يعيش وسط مجتمعه شاعرا بآلامه وأفراحه[1].

انصب اهتمام التعبيريون على مفهوم الإنسان والتعبير عن إنسانيته ورسالته، بطريقة حرة بعيدة عن التقليد والمحاكاة للواقع الذي يعيشه، من خلال التطلع إلى الحقيقة التي يروم الوصول إليها، من خلال تصارعه مع الأيديولوجيات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية كافة، والتي تقف ضد هدفه، والثورة على المنجزات والتطورات التي تحيد الإنسان جانبا وتميل به إلى أن يكون سلبيا مع أخيه الإنسان، وسحق كل الفئات والطبقات المستغِلة والتي تحاول تدميره وسحق إنسانيته، وتتجاوز حريته وذاتيته وتجره إلى الجهل والفقر والعوز والانتحار، وهدفت إلى ذلك الإنسان

1. عبد الغفار مكاوي، علامات على طريق المسرح التعبيري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984)، ص5.

الجديد الباحث عن دواخله الأصيلة العميقة، والثورة ضد كل ما يعيق حريته ونقاوته، والتحرر من ربقة القيد والاستغلال والسعي نحو إنسان جديد في عالم جديد[1].

التأثر المتنوع لمصادر التعبيرية من فلسفة وسياسة وعلوم وفن، كان نتيجة لظهورها في زمن تصاهرت وتفاعلت فيه المردودات والمقومات المادية والمثالية كافة، وسعي عصر التقدم العلمي والصناعي في وضع مجمل أطروحاته النظرية موضع التطبيق العملي.

رفض الأسلوب الإخراجي للمسرحية التعبيرية الأسلوب الواقعي شكلا ومضمونا، وأفاد المخرجون التعبيريون من أطروحات المخرج الانكليزي كريج والمصمم السويسري آبيا، ذلك بثورتهم ضد الواقعية في الإخراج ونقل الحياة الفوتوغرافي واستنساخها على خشبة المسرح، ذلك بفضل إبداعاتهم وتصاميمهم الإخراجية وأساليبهم الرافضة للأسلوب المتحفي، ومحاولتهم خلق روح شاعرية مثالية جمالية، منطلقين من أن المسرح هو فن بصري أكثر مما هو سمعي، مستندين في أطروحاتهم على تقنيات الإضاءة والمناظر والأزياء ذات الأبعاد الثلاثة وبشكل رئيس.

تجردت التعبيرية من المظاهر الخارجية السطحية، وتجاوز المدركات العقلية في تناول أو التعامل مع الأشياء وتحقيقها، وتأكيدها بالمقابل على دخيلة النفس البشرية واستكشاف مجاهل العقل الباطني، بوصفه إطارا مرجعيا لتجارب وخبرات وانطباعات سابقة، وكيفية التصرف إزاءها، فالتجربة بعيدة عن التأثيرات الخارجية والقوانين الموضوعية التي تقرر مصير المجتمع، إذ " يجب أن تنسى كل القوانين.. إن

[1] . رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق، ص137، ص138.

روحنا وحدها هي الانعكاس الحقيقي للعالم"[1]. وتكشف التعبيرية تلك الأشياء والأسرار المخبوءة في النفس البشرية والنشاطات اللاواعية والتصورات الذهنية العالقة وتحريرها بوساطة المخيلة والشعور بها، من هنا نحى الإخراج التعبيري إلى تجسيد تلك الرؤى الداخلية في النفس البشرية بشكل مجرد من المُدرك العقلي، مما مكنت" الفنان (الكاتب والمخرج والممثل) من أن يعبر عن ذاته بقيم جمالية خارجة عن المألوف عبر الإبهار والتشويه وخلق الجو المناسب لتحقيق الصدمة لدي المتلقي، محاولا خلق عالمه الخاص"[2]. الممثل يحاول رسم صورة عن صراعه الروحي وأزمته النفسية داخل عالمه الخارجي القلِق والمشوه، وتكون هذه الصورة مغرّبة حلمية متخيلة، تتجاوز الصورة المحاكية التشبيهية التي طغت في مسارح القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وأخذ تعبير الممثل في المسرح التعبيري صفة الأدائية والمستمدة من ذاتية القرن العشرين ونسبيته، بعد جمعها وتوحيدها من قبل المخرج وتصميمها برؤية شخصية وإبداعية[3].

يأخذ العرض المسرحي التعبيري مقوماته وبنائه من سمات النص التعبيري وعناصره ومقوماته، فالشخصية الرئيسة الواحدة المتفردة والمتمثلة بالبطل، تعاني غالبا أزمة نفسية وروحية حادة نتيجة ضغوطات العصر، والشخصية هذه غالبا ما تكون صورة تعكس أفكار المؤلف الخفية، والتي يحرص على البوح بها في إطار رمزي فني، ونتيجة لفردانية الشخصية وإشغالها نقطة التركز في العرض المسرحي، سمح لها أن تبقى على خشبة المسرح طول مدة عرض المسرحية، والتي تنتقل عبر محطات ومناظر ولوحات متنوعة ومختلفة تحيط وترتبط بها، وكأنها جزءا منها وهي تعاني أزمتها

[1] . يوسف عبد المسيح ثروت، الطريق والحدود، مصدر سابق، ص74.

[2] . وسيم سلمان البكري، اتجاهات الإخراج في المسرح العراقي خلال الثمانينات، رسالة ماجستير، (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1995، ص49.

[3] . عقيل مهدي يوسف، في بنية العرض المسرحي، مصدر سابق، ص82.

النفسية، وما الشخصيات الثانوية الأخرى إلا إطارا لشخصية البطل، وغالبا ما تكون شخصيات حلمية غير مكممة لا حدود لها ولا تحمل هويات محددة، فهي شخصيات مساعدة مهمتها خدمة البطل لتأكيد نقطة تمركزه.

تعكس المسرحية التعبيرية الأعماق النفسية العميقة وإبرازها، وتصوير تجارب العقل الباطن وعدم خضوعها للمظاهر الخارجية، وهو جوهر هدف المسرحية التعبيرية، ونتيجة لانسلاخ الشخصية الرئيسة عن أبعادها، لذلك حملت أسماءا تمثل نماذج وفئات وشرائح اجتماعية، كالأبن، الأب، الرجل، البطل، الشاعر، المهندس، العامل، رقم1،... . لذلك ينبغي على الممثل القائم بأداء هذه الشخصيات أن يصور دخيلة النفس النابعة من الأعماق ويجسدها، جراء الأزمة التي تمر بها الشخصية وانفعالاتها التي تصدر إزاءها، فقدرة الممثل التعبيرية لابد من حملها مواهب وكفاءة عالية، لكي يجسد الحالة التي تمر بها الشخصية ويصورها، فالممثل الجيد والحقيقي، يجب أن " يتصف بقوة الإدراك الانفعالية العالية التطور، وبالقدرة على (الولوج) إلى الحالة النفسية لشخص المسرحية أو الرواية، وإلى الموقف المعين من تفاعل الناس في الحياة وإلى الخصائص المميزة لتطلعاتهم الروحية، ونزعاتهم وخططهم واهتماماتهم الحياتية، غير أن الممثل يتميز، بدرجة أكبر، بقدرة أو صفة أخرى: وهي قدرة الإدراك التعبيرية "[1]. هذه المقدرة لا تتطلب عملية فهم هذا الموقف أو ذاك وحسب، بل على فهمه ونقله مع الحالات النفسية كافة، ونياته وأهدافه المخبوءة تحت أعماقه بوسائل العرض التعبيرية كافة، من إضاءة ومناظر ومؤثرات، كما يتحتم على الممثل التعبيري أن يتمتع بقدرة الإدراك التعبيرية في قراءاته لحوارات النص، متصورا وباعثا ذلك العالم المتأزم لشخصية البطل وانفعالاتها النفسية الداخلية ومزاجها وأهدافها والتي

[1] . ب. ياكوبسون حول التعبيرية في فن الممثل، ت: نزار عيون السود، في: مجلة الحياة المسرحية، العدد (6)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978، ص56، ص57.

تروم الوصول إليها، وهذه القدرة الإدراكية تفترض مقدرة الممثل التي يتم بوساطتها ترجمة تلك الانفعالات والخصائص السلوكية واسترجاع ملامح تلك الحركات والوضعيات والإشارات وطريقة الإلقاء ونبرة الصوت وشكل الكلام مع الشخصيات الأخرى، ومن ثم فهم الممثل وقدرته على النقل واسترجاع التقنيات الجسدية والصوتية كافة لأزمة شخصية البطل، ومقدرته وبسهولة على التقاط تلك الحركة وتلك النبرة المسيطرة وأسلوب التنقل والحركة وأسلوب الصوت والإلقاء[1]. والذي يساير تلك المنولوجات والمناجاة والحوار الجانبي، عاكسة ذلك القلق الروحي وأزمة النفس وكل ما يعتريها من انفعالات وخواطر، ونتيجة للشخصية التعبيرية غير العادية، حددت حركتها وتصرفها على خشبة المسرح، ذلك حسب ما تمر به من انفعالات وفورة نفسية وهواجس عقلية، فهي تتحرك جراء مثيرات داخلية، إذ تبدو قلقة متغيرة غير ساكنة وغير متوازنة، مما اقتضى تمثيلا "غير مترابط ومتطرف يميل فيه إلى تدرج نبرة الصوت والمزاج إلى الكبت لتأكيد انتقال حاد وعنيد من حد متطرف إلى آخر"[2]. هذا الانتقال والتطرف نتيجة الانفعالات الحادة لنفسية شخصية البطل تحت فوضى المفاهيم والأفكار التي تمر أمامها، وكأنها شريط ذهني لإظهار تحركات العقل الإنساني وبطريقة لا شعورية، منتجا فنا أدائيا ذا سمة رمزية سحرية، من خلال تلك" الأصوات وحركات الوجه التعبيرية والتوقيع الموسيقي وتجمع الممثلين والإضاءة ومساندة الديكور، فأخضع الحقيقة الواقعية إلى نوع من التشويه العنيف المقصود منه إحداث أثر هدّام"[3].

[1] . المصدر نفسه، ص57.

[2] . جون رسلر تيلر، الموسوعة المسرحية، ج1، مصدر سابق، ص195.

[3] . ر. بينار، تاريخ المسرح، مصدر سابق، ص146.

يتحدد إلقاء الممثل التعبيري بنوعية وخصائص الحوار في النص التعبيري الذي يتخذ عدة أوجه، من حوارات طويلة وأحيانا قصيرة متقطعة، وقد يمتزج الشعر مع النثر، مع انتقالات حادة فيما بينهما، وقد تكون الحوارات حشوا لا تسير مع الفعل المنطوق بوساطة الممثل، إذ توجه كلمات النص حركة الممثل وإشاراته وإيماءاته، وهي في الوقت نفسه تحاول أن تثير فيه شعورا تعاطفيا وبصورة مباشرة[1].

تتركز الغاية الرئيسة في المسرحية التعبيرية في إبراز دخيلة شخصية البطل الداخلية وأزمتها النفسية وتوصيل صرختها الروحية، وهي سلسلة من اللوحات والمشاهد والمواقف المتتابعة والمتقطعة يتحكم فيها الرمز والخيال والتصور وذات تشويه للواقع، تفكير مشوش وعالم محير ومربك، لا إنتقال من موقف إلى آخر، بل سلسلة متقطعة المشاهد والأوصال، وكل جزء هو صورة جزئية للكل، وهي بذلك تتخذ من الوسائل التقنية المرئية والصوتية مجالا رحبا لاستخدامها لبلوغ مغزاها الحقيقي[2]. تتحرر المسرحية التعبيرية من عنصري الزمان والمكان والتحرر من السياق المتتابع والمنطقي للأحداث، متخذة سياقا آخر يتبع شخصية البطل وتطور حالتها النفسية، فضلا عن ابتعادها عن كل ما هو هامشي وعنايتها بالجوهر، وهي بذلك فقدت هويتها وطابعها، من وصفها تراجيديا أم كوميديا خالصة، كما جرت العادة في المفهوم الأرسطي، لذلك امتازت المسرحية التعبيرية بأجواء غير حقيقية، فالفعل فيها يكون على شكل كابوس مشوه، فيه شيئا من البساطة مع التأكيد على مبدأ الذاتية، مما استخدم التعبيريون تقنية شكلية قريبة من هيئة الأحلام، تقنية قائمة على التشويه،

---

[1]. J.L, Styan, Modern drama in theory and practice, (Cambridge university, press: 1981), p.5.

[2]. ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ت: فريد مدور، (بيروت: دار الكاتب العربي، 1965)، ص281، ص282.

وشخصياتها وأفعالها خيالية وحديثها فيه شيء من الجنون لا يقوم على مقاييس إنسانية[1].

نتيجة للمتغيرات الجذرية التي أفرزتها الدراما التعبيرية، وجدت لها متنفسا في العرض المسرحي، وبفضل تجديدات كريج وآبيا في الإضاءة المسرحية وتقنيات العرض الأخرى، ابتعد العرض المسرحي التعبيري عن كل ما هو مرتبط بالواقع والنقل المتحفي للحياة على خشبة المسرح، فضلا عن التحرر من كل القيود التي تقف ضد الأحاسيس والمشاعر وتجسيد الانفعالات النفسية الداخلية كافة، وفي الوقت نفسه ليس هناك حدود أو فواصل أو تواجد أسس وثوابت محددة يجب إتباعها من قبل المخرجين في الأسلوب التعبيري، الشيء المركزي والغاية الأوحد هي تصوير وإبراز معاناة شخصية البطل وأزمتها النفسية والروحية، باستخدام التقنيات المسرحية المختلفة، والابتعاد عن المظاهر الخارجية الواقعية دون الخوف أو التردد من مغبة الوقوع في التجريد والابتعاد عن الواقع الحقيقي، فهناك عملية تجريد وتبسيط في كل شيء، بوساطة اللون والرمز والإيحاء والأداء، فكل عنصر من عناصر العرض المسرحي التعبيري، ممثل، منظر، إضاءة، مؤثرات، يمثل صدمة لدى المشاهد، وقادرة في الوقت نفسه أن تفرز وتظهر أعمق حالات التأثير في المأساة، ويمنح العرض أقصى درجات التعبير، بحيث تعبر كل عناصر العرض عن صرخة الروح المتأججة في نفسية البطل وتحقيقها والتوصل إلى خلاصة المأساة، بالتعبير البعيد عن الوصف والمحاكاة الواقعية والاقتراب إلى التجديد والإيحاء، بوساطة أداء الممثل غير الواقعي (التجريدي) ورمزية الأشياء والخطوط والألوان والإضاءة، وفي الوقت نفسه قد يلجأ الإخراج التعبيري إلى استخدام الأشياء الواقعية الحقيقية، بغية الاتصال المباشر

---

[1] . جون جاسنر، المسرح في مفترق الطرق، ت: سامي دريني خشبة، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1967)، ص32.

بالحدث نفسه وليس لتقريب مكان الحدث وإطاره وبيئته وتقريب فهمه للمشاهد، لذلك كانت بيئة المسرح التعبيري بعيدة عن الواقعية المتحفية أو تكون إطارا تاريخيا للمسرحية وبيئة اجتماعية حقيقية محددة، فهو يرفض كل الزخارف والزيادات والهوامش التي لا مبرر لوجودها[1].

يجب ترك كل شيء لخشبة المسرح في العرض المسرحي التعبيري، وعلى الممثل تقع مهمة إشغال ذلك الفراغ المسرحي، المتولد نتيجة التجريد والتبسيط بتعبيراته المختلفة والمنسجمة مع الحالة الشخصية وأزمتها، فضلا عن إكمال هذا الفراغ الذي يتم بوساطة تقنيات العرض الأخرى من ألوان وضوء، بالإضافة إلى خيال المشاهد- الذي ينبغي أن يتمتع بقدرة تحليلية عالية وثقافة جيدة في مجالات علم النفس- فالعناصر غير الكاملة والمنظور المشوه والخطوط المائلة غير المستقيمة وعدم وجود ذلك التماثل والتناظر في خشبة المسرح، باتت شكلا للمنظر المسرحي التعبيري والذي يبنى في خدمة الشخصية الرئيسة ويعكس حالتها النفسية، وكأنه كابوس مزعج مخيف ومثير[2]. وتتغير المناظر نتيجة تتابع اللوحات والمشاهد والحركات التي تمر بها شخصية البطل بسهولة تامة لتجردها وتجهيزاتها وآليتها البسيطة، فضلا عن استخدام الحيل المسرحية لتجسيد تلك الحالات النفسية باستخدام آلات تقنية دقيقة، كالتي استخدمت في مسرحية (الآلة الحاسبة) للكاتب الأمريكي ايلمر رايس، وهي آلات تعرض على الشاشة أشكالا أو أشخاصا يدورون دورات سريعة، وآلات أخرى تصور تشويها عقليا للشخصية التي تعاني اضطرابات عقلية[3]. فالمنظر مجردا من كل شيء ويضع حدا فاصلا مع الواقع، ويعمد إلى استخدام دلالات ورموز ووسائل بصرية تعمق وتساند

[1] . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص186، ص187.

[2] . المصدر نفسه، ص188.

[3] . ميليت فردب وجير الدايس بنتلي، فن المسرحية، مصدر سابق، ص372.

الحالة التي تمر بها شخصية البطل، كظهور الأشباح والخيالات والأحلام والأطياف والوحوش والجن وجثث تخرج من قبورها ورجل يحمل رأسه بيديه وعناصر بصرية تشويهية، كميلان الجدران إلى الداخل والأشجار إلى هياكل عظيمة، فهي ذات دلالات عميقة تفرز مدلولاتها في ذهنية المشاهد[1].

تعد تقنية الإضاءة في المسرحية التعبيرية عنصرا ذا أهمية، والتي ينبغي لها أن تساير معاناة شخصية البطل وتساعد في إبراز دواخلها العميقة وتطوير أزمتها من خلال ما يحيط بها من موجودات، فضلا عن المحيط الذي تعيش فيه، لتعبر عن تلك الطقسية الغرائبية التي تعيشها، ونظرا لاعتماد المسرحية التعبيرية جوهر الشيء ورفضها لكل شيء هامشي، ولفردانية الشخصية الرئيسة والعزلة التي تعيشها والتي تواكب مسيرتها، فضلا عن التركيز على عنصر التعبير والتجريد والرمز إلى الأشياء في العرض المسرحي، وجب على تقنية الإضاءة أن تواكب هذه الخصائص، فهي هنا ليست إضاءة عامة أو إضاءة مساحات بيئية، والتي غالبا ما تستخدم في المسرحيات الكلاسيكية والواقعية والتي تتصف بوضوحها والقريبة من ذهنية المشاهد العادي، بل هي إضاءة مناطق أو بقع أو فلاشات، بحيث تقوم بعزل الشخصية عن العالم الخارجي الذي يحيط بها وعن الشخصيات الأخرى، لتبرز معاناتها وجيشانها النفسي المتوقد، وكأنها تعيش حالة حلمية، الإضاءة في المسرح التعبيري تحاول أن تحل أو توحي عن كل ما هو مختزل ومجرد في المنظر المسرحي ومعادلته، فهي نابعة من الحدث وتتبعه وتسايره لا أن تصفه أو توضحه، وبإضاءتها القوية المركزة تهيئ ذلك الجو النفسي الرمزي الموحش والمخيف، فضلا عن خلقها تلك العلاقة ما بين الشخصيات التي تدور في فلك دائرة شخصية البطل ومعاناتها أو من خلال معارضتها لها، فوظيفة الإضاءة الأساس هي الناحية التفسيرية للأحداث وإبراز الجو العام، فتكثر الألوان

[1] . وسيم علوان البكري، اتجاهات الإخراج في المسرح العراقي خلال الثمانينات، مصدر سابق، ص53.

الشاحبة في أركان المسرح، والألوان المعتمة أحيانا لتساير مشكلات شخصية البطل ونفسيتها، وعلى المشاهد تقع مهمة تفسيرها بوساطة مخيلته المتوقدة[1].

استخدم المسرح التعبيري تقنيات العرض المسرحي كافة، والتمثيل فيه يكون " سريعا شديد التحدر، مهوشا، خياليا، متنوع المناظر، مصحوبا بالموسيقى والأصوات الرمزية، حافلا بالحيل المسرحية كالأقنعة والملابس الغريبة والإضاءة التي تثير الخيال، غنيا بالمركبات (الديكورات) خصبا بالحركة الإيقاعية والتكوينات الإنشادية والأنغام الرتيبة ودق الطبول التي تهز قلب البطل وترفع من أزمته النفسية وتزيدها حدة حتى نراه في النهاية وقد أصبح شبه روح عارية، ونلمس دخيلة نفسه وما تضطرب به من مخاوف وآلام وفزع "[2]. وهذه التقنيات تسخّر لإثارة خيال المشاهد وإقناعه، مما حدا بالمخرجين التعبيرين إلى المحاولة بالمناداة للمسرح الشامل، حيث الجمع بين الكلمة والنغم والرقص والحركة والأداء والألوان والمناظر والمؤثر الصوتي والفن التشكيلي للوصول إلى مسرح مثالي، بوصفه تجربة تقوم على إيقاع متكامل من خلال تآلف كل عناصر الفنون والتقنيات المختلفة، هذا الاستخدام للوسائل والتقنيات المسرحية تبلغ في المسرح التعبيري غاية قصوى في التطرف والمبالغة، لإتباع خصائص ومقومات التعبيرية، ولإبراز صميم المأساة، فالممثلون " يصرخون ويصيحون أو يهيمون وينشجون بالبكاء والإشارات والإيماءات تنقلب إلى نوع من (البانتيوميم) أو التمثيل الإيقاعي الصامت الذي يغلب على المشاهد المؤثرة ويغنى بالتعبير الجسدي والروحي عن الألفاظ والكلمات "[3]. مما تطلب من الممثل التعبيري امتلاك قدرة عالية في عملية إتقان التعبير وفهمه واستيعابه وقدرته على " استخدام تباينات ودقائق التعبير عن

---

[1] . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص53.

[2]. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، (القاهرة: المطبعة النموذجية، 1961)، ص214.

[3] . عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971)، ص86، ص87.

العواطف من أجل إمتاع الآخرين، والنقل الدقيق لموقفه الانفعالي الخاص من هذه أو تلك من الأحداث.. وإن إدراك التعبير لا يقتصر على فهم جوهر الحالة المسيطرة على الإنسان وموقفه من ظواهر الحياة المختلفة والمتطلبات الأخلاقية وغيرها وحسب، بل يشمل أيضا الاستجابة الانفعالية لهذه الحالة أو الموقف "[1]. فالمسرح التعبيري لا يرفع حالة الإيهام إلا ليضع في الوقت نفسه حالة إيهام أخرى، فعملية التجريد والإيحاء إلى الأشياء بوساطة التقنيات المسرحية وأداء الممثل ما هو إلا دعوة لخيال المشاهد في أن يعمل، والذي عليه أن يتمتع بنوع من الفهم للتحليلات النفسية وانتشاله من حالة الإيهام الكامل الذي كان يعيشه في ظل المسرح الكلاسيكي والواقعي. وهو لا يرفع أيضا حالة اندماجه مع الحدث، بل هو يدعوه إلى الاستجابة ورد الفعل اتجاه الحالة التي تجسد أمامه، مما حدا بالمخرجين التعبيريين إلى زرع حالة الإغراب وإعطاء العرض التمثيلي حرية للجسد في الحركة والتعبير متجاوزا عجز النص المسرحي وسلطته[2].

أقتضى أداء الممثل التعبيري حمل مقومات الحركة التعبيرية وسماتها وخصائص تقنيات العرض المسرحي التعبيري المستخدمة، إذ يطالع المشاهد الحدث والموقف ومجمل الحالات من خلال عقلية شخصية البطل، بوصفها بؤرة سيطرة هذا الأسلوب ومركزه الذي ينفتح على نماذج سمعية وبصرية غريبة ومشوشة وغير محددة المعالم، ولا تخضع لنسب أو أصول من ناحية المناظر والإضاءة والأزياء، هذا فضلا عن الإكسسوارات التي تحملها الشخصيات والتي غالبا ما تكون مرئية في الأحلام، فكل شيء في المسرح التعبيري له علاقة وثيقة بعالم اللاوعي[3]. وبفضل عملية التجريد

[1] . ب. ياكوبسون، حول التعبيرية في فن الممثل، مصدر سابق، ص56.

[2] . عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، مصدر سابق، ص87.

[3] . أحمد زكي، المخرج والتصور المسرحي، مصدر سابق، ص149- ص151.

والاختزال وتأكيد الجوهر والإيحاء والرمز وإبراز الدواخل النفسية للشخصية واستخدامه الوسائل الفنية كافة، والانتقالات الحادة في الحوار والمنظر وخلق الجو النفسي بوساطة تقنية الإضاءة، اقتضى من الممثل في المسرح التعبيري "التركيز، والتكثيف، والرمز، كما يقتضي جهدا عصبيا كبيرا للحصول على ترجمة مكثفة للحقيقة الداخلية، والممثل التعبيري حامل للفكرة أكثر منه مفسر لها"[1]. ولكي يستطيع الممثل في المسرح التعبيري من الإفصاح وترجمة هذا التعبير ويكون قادرا على حمل الفكرة، وجب عليه أن "يتخلص من الواقع، وينفصل عن كل متعلقاته، حتى يتحول إلى مجرد حامل للفكرة والقدر"[2].

رفضت التعبيرية أن يكون الممثل بطلا تراجيديا، محملة إياه رفض فكرة تجسيده للشخصية المسرحية والاندماج فيها، ومطالبته أن يكون مترجما لحالات الروح التي تمر بها شخصية البطل وترجمتها، ولتحقيق ذلك تحتم على الممثل في المسرح التعبيري أن يكون أداؤه فيزيقيا فيزياويا بالدرجة الأولى، ومن هنا بعث الأداء التعبيري تلك القيمة الضائعة في الإيماءة الحركية والصوتية، وجعله حادا ومجردا تاركا الخشبة للدراما وعن انفعال الشخصية، ولكي يكون الممثل في المسرح التعبيري شاملا، توجب عليه أن يكون راقصا، وبوساطة لغته الحركية تلك تمكنه من التعبير بأجزاء جسده وعضلاته كافة، وإعطائها المعاني المناسبة وفقا لحالات الروح وصولا إلى شكل وكتلة وترجمة غنية للجسد، للتعبير عن تلك الحالة أو الموقف بشكل دقيق ناقلا الحالة النفسية والمزاج الروحي وطبائعه وطموحاته، بوساطة أفعاله وحركاته التعبيرية ذات اللغة الواضحة المقنعة[3].

---

1 . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص188.

2 . المصدر نفسه، ص188.

3 . المصدر نفسه، ص188، ص189.

بفعل التجديدات الجوهرية التي أوجدها المسرح التعبيري، من خلال أطروحاته الفنية في الآلية الإخراجية واستخدام التقنيات المسرحية الحديثة كافة في الإخراج، الأمر الذي أدى إلى إعطائه شكلا مغايرا عما هو مألوف في المسرح الكلاسيكي والواقعي، متضمنا مواقف ودلالات تنبع من تلك الأفكار والرؤى المتجسدة فيه، فكل الموجودات المحسوسة والمدركة، السمعية والبصرية في المسرح التعبيري حملت في طياتها رسائل ومعاني اجتماعية وسياسية وفكرية وجمالية، بحيث حاولت إزاحتها إلى خارج نطاق العرض المسرحي، متخذة تلك الترميزات والشفرات والتجريدات، والتي صيغت على شكل صورة مرئية مغربة عالية الرمز والتجريد والتعميم، لتمرير تلك الرؤى والأفكار. فالصليب المعقوف على رقبة البطل، والسرة المكشوفة للبطلة في عرض مسرحية الأرملة اليهودية للمؤلف المسرحي كايزر، قد أضحت القيمة الأساس في العرض، والتي أراد المخرج هانيز ماتين أن يفصح بها ذلك التحلل والفساد والتعرية الأخلاقية، والربط الأيديولوجي بين النازية (الصليب المعقوف) واليهودية (الأرملة) وعداءهما[1]. لذلك تقع على عاتق المشاهد مهمة تحليل ترميزات العرض وتفسيرها وتبويبها، لأنه مدعو دائما للاستجابة، بوصفه جزءا من العرض المسرحي ومواضيعه، وبوصفه محللا لتلك الصورة المرئية المرمزة والمجردة، ومن خلال قراءته العميقة للعرض أصبح عنصرا ايجابيا مشاركا ومنتجا أكثر من وصفه متلقيا مستهلكا وسلبيا، تلك المشاركة من شأنها أن تكمل صورة العرض المسرحي التعبيري وتوصل أهدافه. وبفضل الاستخدام الشامل للتقنيات الحديثة في العرض المسرحي من وسائل بصرية وصوتية وحركية، ولاستخدامه الترميزات والحيل المسرحية، وكل التجديدات التي أفرزها الإخراج المسرحي التعبيري، أفاد بعض المخرجين منها كغطاء لتمرير أفكارهم وثقافاتهم وآرائهم، والتي لم تكن أفكارا فردية شخصية بقدر ما كانت

[1]. المصدر نفسه، ص185.

عامة تهم الإنسان الذي يعيش في فوضى المفاهيم وضغوطات العصر، والتي تحاول النيل من حريته ومحاولة تدميره، تلك الأفكار التي يخشى قسم تمريرها بطريقة مباشرة، فضلا أن هذه التجديدات والاستخدامات التقنية والأطروحات الفكرية، قد فتحت المجال واسعا لمسارح أخرى، كالمسرح السياسي والوثائقي، وتحويل صرخة الروح إلى صرخة إنسانية سياسية، لرفض ذلك العالم والمفاهيم الرجعية الاستغلالية التي حطت وتحط من قيمة الإنسان وقدره وحريته.

برز على صعيد الدراما التعبيرية عديد من المؤلفين، أمثال هانز نكليفر، فيدكند، جورج كايزر، بريخت في مسرحياته الأولى، ايلمر رايس واوجين أونيل. ومن المخرجين برز ماكس رينهاردت الذي رفض التصوير الواقعي مستثمرا إبداعات كريج وآبيا، مستخدما الحيل المسرحية والتقنيات المسرحية كافة بشكل ساحر وخيالي بقصد الإبهار، وخلق الصورة المسرحية وعلاقة الممثل بالتقنيات العرض ومع المشاهد، وخلق لغة وجو من الألفة بينهما ليشركه في العرض، باستخدام أسلوب (الكاباريه) وربط المسرح بالقاعة، وهي تعد بمثابة المنصة الأولى للتعبيريين والتي حوت تنوعا كبيرا من ديناميكية الأداء الحديث[1]. ويقف المخرج ليوبولد جسنر كأحد المخرجين التعبيريين الذي أفاد الشيء الكثير من التعبيرية في مسرحه السياسي، والذي مال بمسرحه إلى الرمز والتكثيف وفقر الخشبة لتركيز أداء الممثل والفكرة المسرحية. ويذهب المخرج جوستاف هارتونج إلى الاتجاه نفسه في تجريد خشبة المسرح وتكثيفها، والتي كونها من "الأقمشة البنفسجية والبرتقالية التي يتحرك فهيا الممثلون وقد ارتدوا باروكات خضراء وحمراء"[2]. ذلك في إحدى مسرحياته لعكس الدواخل النفسية

[1] . مارفن كارلسون، فن الأداء، ت: منى سلام، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1999)، ص152، ص153.

[2] . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص186.

ولإنشاء صورة ذهنية لدى المشاهد إزاء الموقف. ولم يكتف المخرج جورج فوخس بالابتعاد عن تصوير الواقع وحسب، بل بمقدور التقنيات المسرحية أن تصور وتظهر بصياغتها الفنية أي فكرة وخلق أي بيئة غير مطابقة للواقع، والتي بوساطة مخيلة المشاهد تتم ترجمتها، فضلا عن الحركات الجسدية التعبيرية في أداء الممثل، التي تعد الركيزة الأساس في العرض المسرحي التعبيري والتي من شأنها أيضا إثارة خيال المشاهد. ولا يبتعد المخرج بتيوتييف أيضا عن هذا المنحى، ومن وصف المسرح يشكل عنده نتاجا خياليا وإبداعيا وإن استمد شيئا من الواقع، لكنه لا يصل إلى حد النقل الحرفي، بل البحث عن الأشكال التعبيرية البسيطة لترجمة عالم النص وفحوى فكرته، منسجما مع أداء ممثله المتحرر من كل قيد معبرا عنه بتقنيته الحركية والصوتية المناسبة، لتحقيق الموازنة بين تقنيات العرض كافة. ويقف في نهاية المطاف المخرج جاستون باتي في هذا المضمار وصياغته المسرحية التي تتصف باللمحات السحرية الخيالية لشغفه بالطقسية الحلمية، ولانطوائه ووحدته أدت إلى عدم الانفتاح الواسع في عالم الخيال وبعده عن تقنية أداء الممثل، بوصفه عنصرا في تركيبة العرض المسرحي[1].

ولتحديد عملية الإخراج في المسرحية التعبيرية، لابد من ترسم حدودا لتثبيت هويتها على الرغم من عدم وجود أسلوب ثابت في التقديم، وبالرغم من اختلاف الوسائل والتفاصيل المستخدمة في العرض المسرحي التعبيري، إلا أن الغايات تصب في اتجاه واحد، فالإخراج التعبيري يتطلب "تسلسل متنوع الحوادث، حوار غير واقعي، استخدام صريح للحديث الجانبي والمناجاة المنودرامية (التي يقوم بتمثيلها شخص واحد)، والرمزية، والتصوير التلسكوبي للأشخاص، كما أن إخراج المسرحيات التعبيرية على المسرح يتطلب تشويها مطابقا يتخذ شكل التعبير الخاص بوسيلة المسرح نفسها، المشاهد والمناقلات مرسومة وديكورات تجريدية، إضاءة تعسفية

[1]. للمزيد ينظر: المصدر نفسه، ص116، ص117، ص170- ص175.

تركيز للضوء في أماكن معينة، حركات وإيماءات مسرحية كما لو كانت صادرة عن إنسان آلي، وتوسيع خشبة المسرح لتدخل فيها الصالة"[1].

تكمن العملية الإخراجية في المسرح التعبيري في مسايرتها لمقومات النص الدرامي التعبيري، والاجتهاد في إبراز معاناة الشخصية الرئيسة المتأزمة وترجمتها وتصوير أفكارها وأحلامها وخيالاتها المضببة، للوصول بها إلى حالة مثالية مجردة من النزعات السلبية والمشوهة كافة، وتخليصها من تلك الاختناقات والصراعات النفسية المسيطرة جراء ضغط العصر وفوضى المفاهيم المزيفة، من خلال اعترافاتها الذاتية، مع الأخذ بنظر الاعتبار كسر حالة الإيهام وعدم الاندماج التام مع الشخصية، لأن جوهر الصراع يكمن ضد الأفكار ومبادئ خارجية مزيفة، على الرغم من صراع الشخصية النفسي مع ذاتها لا مع الشخصيات الأخرى المحيطة بها، وتترجم هذه العملية بوساطة تقنيات العرض المسرحي كافة، من أداء ممثل بحركاته وإشاراته وإلقاءه، الذي غالبا" ما يتصف بآلية ميكانيكية لتواكب فقد الشخصية لإنسانيتها، ذلك الأداء الآلي بكل حرفياته وكأنها صادرة من إنسان آلي أقرب من طبيعة الفعل البشري"[2]. فضلا عن ترجمته بوساطة التقنيات المسرحية الأخرى، من إضاءة ومنظر ذي ألوان وأشكال مشوهه قائمة على تأكيد نفسية الشخصية ومزاجها وإكسابها صفة الغرائبية وعدم المألوفية وللعرض برمته، بالإضافة إلى استخدام القناع، بوصفه عنصرا "دراميا في حد ذاته وإنه حيلة ثبت نجاحها، فالقناع في أحسن الأحوال أكثر درامية من ناحية إثارته للخيال وقدرته على الإيحاء الذكي من وجه أي ممثل"[3]. فالقناع يطمس

1. ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، ت: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، (القاهرة: المركز العربي للنشر، مكتبة مصر، 1962)، ص187.

2. Norman, Marshall, The producer and the play, (London: Macdonald, 1962), p. 67

3. فاروق عبد الوهاب، يوجين أونيل، الأقنعة المسرحية، في: مجلة المسرح، العدد (14)، القاهرة، مسرح الحكيم، 1965، ص80.

الهوية الإنسانية لتبرز في الوقت نفسه الشرائح المشوهه، الطبيعة الفنتازية للشخصيات المتباينة والمضطربة والتي لا تتحدد بأبعاد إنسانية ثابتة، فضلا عن تأكيدها الخط الدرامي الرئيس لأحداث المسرحية.

الممثل التعبيري مؤدٍ لتعبيرات نفسية وليس مجرد سارد قصصي يعتمد المواجهة مع المشاهد ومخاطبته بشكل مباشر ويحاكي الأشياء كما هي قائمة، بل يقف أداؤه ضمن المجال الحديث، أداء يحمل قيمة فنية وجمالية عالية، مستخدما تقنية الجسد بتكويناته ووضعياته المختلفة والمتنوعة كافة، والمحملة بتلك الطقسية التي يعيشها، وأداؤه هذا ينصب في مهمة العرض المسرحي وهدفه وبمساعدة التقنيات المسرحية للعرض كافة، ليكوّن مسرحا كليا شاملا، والممثل بدلا من أن يكون " دوره التقليدي كمفسر لمفهوم أدبي لشخص، أو لنوع، أنه في المسرح الكلي سيستعمل الوسائل المادية والنفسية المتاحة له بطريقة مثمرة، ثم يبادر بالاستلام لعملية حركة الأحداث الكلية"[1].

تكتنف تحديد هوية العرض في المسرح العراقي صعوبة، نتيجة تزاوج عدة أساليب إخراجية فيه، سواء كان ذلك على صعيد الأداء أو استخدام التقنيات المسرحية الأخرى، إذ لم توجد هناك هوية محددة وثابتة للعرض يستطيع المتتبع لها أن يحدد أسلوب العرض في عديد من العروض، وهناك تباينات واضحة في تناول النصوص الدرامية وطرق معالجتها، بقصد طرح رؤيا وأفكار جديدة عليها أو بقصد التجريب، وقد يكون النص كلاسيكيا أو واقعيا أو تعبيريا لكن أسلوبه الإخراجي يختلف عن الأساليب الإخراجية المتبعة لتلك النصوص الدرامية، وقد يكون الأسلوب الإخراجي يختلف عن أسلوب النص مع وجود بعض الانزياحات في استخدام مجمل تقنيات العرض المسرحي ومنها أداء الممثل. والمخرج كما يقول اوتوبراهم: "هو الذي يحسن الإحساس بالروح الداخلية للعمل ويعكس في العرض

[1] . مارفن كارلسون، فن الأداء، مصدر سابق، ص163.

المسرحي الحالة النفسية التي تولد في نفس النص الذي يجري عرضه وليس خارج هذه الحدود "[1].

ومن تجارب المسرح التعبيري العراقي، تجربة الفنان سامي عبد الحميد في إخراجه مسرحية الغوريلا أو القرد الكثيف الشعر للمؤلف اوجين أونيل، والذي أعتمد أساسا على تعبيرات أجساد الممثلين كتعويض ناجح عن تقنيات العرض المسرحي التعبيري كافة، وكعنصر مهم في تركيبة العرض ومساندته لإيقاع المسرحية بشكل مميز. وهناك تجربة المخرج غانم حميد في إخراجه لمسرحية المومياء للمؤلف عادل كاظم وتصويره لذلك الطيار الأسير الذي فقد إحساسه وإيمانه وثقته بالعالم والحياة جراء أزمته النفسية ببتر ساقيه جراء الحرب، فضلا عن ذلك المشهد المثير الذي تلبس فيه الشخصيات الملابس واحدة فوق الأخرى على أجسامها، مما أدى إلى انتفاخها وكبر حجمها بالقياس إلى حجم الرأس الذي بدا يتصاغر إزائها.

ونتيجة لاستخدام المسرح التعبيري الوسائل الفنية في العرض المسرحي كافة، وبشكل مجرد ذي دلالات تشير إلى معنى وراء الواقع وبشكل تعبيري مجرد ومرمز، وجدت تجارب مسرحية استخدمت هذه الوسائل التعبيرية لنصوص غير تعبيرية، ففي مسرحية الخرابة للمؤلف يوسف العاني والتي أخرجها سامي عبد الحميد وقاسم محمد، تهبط إحدى الشخصيات النسائية من أعلى المسرح وعلى وجهها قناع حاملة مسدسين وترتدي ملابس الجينز، القناع يمثل وجه نيكسون وعلى صدرها رسم تمثال الحرية وعلى ظهرها رسومات لجماجم وهياكل عظمية[2]. وتعد تجربة سامي عبد الحميد في إخراجه مسرحية هملت بطراز عربي أصيل، تعد إحدى التجارب

[1] . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص61.

[2] . يوسف العاني، مسرحية الخرابة، (بغداد: منشورات الطريق الجديد، 1970)، ص69.

التعبيرية، إذ ألبس هملت العباءة العربية وأسكنه البيئة العربية، محاولا في تجربته هذه فضح بعض المجتمعات العربية الرجعية المتخلفة ومحاولة تغييرها.

وفق ما تقدم نخلص إلى الإشارات الآتية لأداء الممثل في المسرح التعبيري:-

1. أداء الممثل قائم على محاولة رسم صورة داخلية معبرة عن الصراع الروحي للشخصية وأزمتها النفسية.
2. أداء الممثل ليس صورة تقليدية أو تشبيهيه تحاكي الواقع.
3. يستمد الممثل في أدائه للشخصية الرئيسة مساعدة الممثلين للشخصيات الثانوية.
4. يكشف أداء الممثل الأعماق النفسية للشخصية وإبرازها وتصوير تجارب العقل الباطن، ويبتعد الأداء عن المظاهر الجسدية الخارجية.
5. الأداء غير مترابط وذو انتقالات حادة من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر، وحسب الحالة النفسية.
6. يميل الأداء إلى الإيحاء والرمز والتجريد.
7. يكسر الممثل في أدائه حالة الاندماج التام والتقمص الكامل مع الشخصية ومع المشاهد.
8. الممثل في أدائه حاملا للفكرة لا مفسرا لها.
9. الممثل في أدائه ليس بطلا تراجيديا ولا يجسد الشخصية، بل هو مترجم لحالات الروح.
10. يميل بعض الأداء إلى الحوار الجانبي والمناجاة المونودرامية.
11. الغرابة في الأداء الذي لا يتحدد بأبعاد إنسانية ثابتة.
12. أداء الممثل قائم على علاقة مباشرة مع المشاهد دون الاندماج والتوحد والإيهام، بل دعوة إلى التحليل.

تطبيق عملي

أسم المسرحية: قصة حب معاصرة *

تأليف: فلاح شاكر

إخراج: هاني هاني

تقديم: الفرقة القومية للتمثيل

شكّل كل من مؤلف النص ومخرج العرض ثنائيا ملتزما في بناء مسرح ملتزم وجاد، يعالج قضايا مهمة ويتوجه إلى مسائل تخص الإنسان مباشرة، وبمعالجة فنية يكون فيها هذا المسرح سباقا في هذه المعالجة، وينطلق كل من المؤلف والمخرج من رؤية مشتركة في التجربة الفنية على صعيد تأليف الخطاب الأدبي والخطاب الفني، مشكلين معا خطابا فنيا داخليا ناضجا وبشكل فني واضح وبسيط، وعلى المشاهد تقع مهمة تأشيرة وتسلمه، لاسيما أن هذا الثنائي قدما أكثر من تجربة سابقة وبآلية الاشتغال نفسها خدمة للعمل الفني وإنضاجه. فهما مهتمين بانتقاء الأسلوب البحثي في ثنايا النص الأدبي، وما يمكن أن يحمله من أفكار ورؤى داخلية لتأسيس خطاب فني، وهذا الانتقاء هو موضوع بحث وتجديد وتطوير دائمين للوصول إلى خطاب فني متماسك وناضج، بحيث يكون في الوقت نفسه التفريق أو التمييز بين الخطاب الأدبي والخطاب الفني ليست يسيرة. وهذا الخطاب الفني ليس مفتعلا ومن شأنه أن يسد الفراغات والهوامش والرؤى التي يتركها مؤلف الخطاب الأدبي، لإنتاج قراءة وأفكار ورؤى جديدة وتعميقها.

* . قدمت مسرحية قصة حب معاصرة أربع مرات وفي أوقات ومناسبات مختلفة. قدمت أول مرة في تشرين الثاني عام 1991م، وفي مهرجان قرطاج في تونس في العام نفسه، وفي مهرجان بغداد الثالث للمسرح العربي، حيث قدمت يوم 1992/2/10. وتقرر عرضها في ليلة الاحتفال بيوم المسرح العالمي في شهر آذار بمناسبة رحيل مخرج العمل الفنان هاني هاني.

يعالج المتن الحكائي لنص قصة حب معاصرة فكرة تتركز في موضوع التمسك بالوطن والأرض والحبيبة وكل شيء مقدس لدى الإنسان، وإن مجرد التفكير في التخلي عنهم في لحظات معينة عندما يكون هذا الإنسان في موقف صراع مع الروح والذات متجسدة في الرحيل والهجرة والخلاص الشخصي بين مفردات كبيرة، كالوطن والأرض والحبيبة والذكريات، ما هو إلا خسارة فادحة مهما بلغ إصابة الروح من شرخ ومهما كان التداعي الداخلي كبيرا ومهما بلغت الكدمات التي تحملها المنظومة الوجدانية والتي يحملها كاهل الإنسان، وعليه ألا يفرط أو يفكر للحظة أن ينكر أصله وجذره اللذين هما عنوان هويته وبقائه مفكرا بالرحيل والاغتراب، على الرغم من قسوة ومرارة الأسباب والدوافع. يقول الحبيب لحبيبته:

الحبيب: أنا راحل.

الحبيبة: لا جدوى.

الحبيب: نعم.

الحبيبة: خذ مني ما أعطيتني إياه.

الحبيب: أ أخذ روحي؟!.

الحبيبة: أعد اليّ أحلامي، نبض قلبي، إرتعاشاتي الأولى، آمالي واطمئناني إليك، الحلم الذي بنيناه وانسحبت منه، أعدها اليّ حلما. حلما أعدها قبل رحيلك.

الحبيب: سأترك كل شيء معك - قلبي، حلمي، لن أخذ سوى جسد. فما الذي أعيده إليك وأنا لأخذ سوى هزيمتي وخيبتي.

فالنص حمل هذه الأفكار المركزية وصوّر ذلك الإنسان وهو أمام صراع وتحدٍ كبيرين، الرحيل أم البقاء والتحدي والاستمرار ومقاومة الذات وشرخ الروح والتصدي إلى كل من يريد الأذى بالوطن والذكريات، من تآمر وحروب وما يمكن أن

تفرزها على الذات الإنسانية وما تعكسه على مستوى العلاقات الأسرية من سلبيات، فإشاعة التحدي والحب هما السلاح القادر على المواجهة، ولابد لهذه المحبة أن تكون صادقة نابعة من الداخل لترمم كل الشروخ التي قد تحصل في الذات والمنظومة الوجدانية. وهذا التحدي والمحبة ما هي إلا تحصين لإنسان هذا العصر الذي يعيش فوضى الإنهزامات الداخلية وتعميق أواصر العلاقات الاجتماعية الإيجابية ما بين الإنسانية التي فقدت بسبب ذلك التصارع الهمجي غير المسوغ، ومن ثم أضحت الحاجة إلى هذا الحب أكثر ازديادا.

يطالع بطل المسرحية الزوج أو الحبيب في بداية عرض المسرحية المشاهد وهو مستعد للرحيلن لأسباب قد لا تعطي إقناعا كاملا، فهو يعاني صراعا داخليا بسبب ما لحق بيته من تدمير واستشهاد أمه وأبيه وأخيه بسبب الحرب وقصف القنابل، تقف بالمقابل الزوجة أو الحبيبة وهي تحاول إقناعه بالبقاء وعدم الرحيل وتذكره بكل شيء جميل وعميق يربطه صميما بعلاقة جذرية أصيلة. الوطن، الأرض، الحبيبة، الأبن. وبعد محاولات عديدة يقتنع الزوج بالبقاء لأسباب قد لا تكون منطقية وقوية بقوة التأثير نفسها لمحاولات سابقة قامت بها الزوجة ولم يقتنع الزوج بها والعزوف عن التفكير بالرحيل والاغتراب، وعليه لابد أن تكون الأسباب بحجم العلل سواء كانت على مستوى الرحيل أو البقاء، لتضع المشاهد في قناعة ومنطقية بالمقابل، ويستطيع من خلاله أن يتحاور مع الحدث ويتعايش معه ويتبادل الطرح أيضا مع الشخصيات. وإن التئام الروح من الشرخ الذي أصاب شخصية الزوج بسبب صراعها الداخلي، لم تكن مقنعة أيضا بهذه الدرجة من السرعة، ولم تكن مقنعة على المستوى الدرامي والتي بنى عليها الزوج كعلاج شاف لأزمته. وإن الإنتقال في حالة الشخصية إلى حالة أخرى، لابد أن تكون هناك صدمة قوية تعيد الذاكرة وتلمم النفس والتفكير وتلتئم الروح

من جرائها، إذ أبقى الحب بديلا إيجابيا لمسح مسببات الأزمة وكبديل وسلاح مقاومة لمغريات الرحيل والدعوة للبقاء والتحدي والاستمرارية.

لم يغادر المخرج معالجة هذه الفكرة، فكان العرض أشبه بمحطات ومشاهد ينتقل من خلالها كلٌّ من الزوج والزوجة في شكل انتقالات وجدانية وحسية مختلفة ومتنوعة، وحسب ما يتطلبه الموقف والحدث وما يفرزه من جدل ونقاش وصراع نفسي وعقلي، وإن كان هذا الانتقال ليس قائما أو متعاملا مع بنية المكان الجغرافية التي أتسمت بالفردانية. ويمكن أن يؤشر على العرض بنائيته الدائرية، فالعرض بدأ من الأزمة ومن ثم فلا تسلسل في المشاهد والأحداث، لأنه لا أحد يؤدي إلى الآخر، وإن مشاعر الشخصيات وعواطفها لا تنمو أو تتطور، وإنما تتكتل وتتراكم وتكبر وتتعدد، فهناك صور عديدة تتخذها الشخصية الواحدة وأداء مركب تنتقل فيه الشخصية عبر أزمنة وأمكنة متعددة، ومن ثم تتيح للمشاهد فرصة إنتاج قراءات متعددة وفق مرجعيته المعرفية والثقافية. والعرض لم يفصح عما في داخل النص ومن ثم لم يفسره أو يحلله، بل أضاءه، وكل شيء يوضح بوساطة الحوار على مستوى إنتاج الشخصيات أو ما تفرزه المنظومة المنظرية أو أسلوبية الأداء، لذلك جاء الإخراج على أساس أن هناك معرفة مسبقة للمشاهد ما قبل العرض الذي تجري أحداثه الآن، وما هي مسبباته ونتائجه وما هي سلوكيات الشخصية وتصرفاتها، وهي كما تقول (نازك الأعرجي)، إن المشاهد قد شهد فصلين سابقين من المسرحية والعرض الحالي هو الفصل الثالث لها، لأن النص بنيّ على معلومات سابقة[1]. ولم يستطع العرض أن يترجم النص ومفرداته صوريا وأدائيا، وبالنظر لشعرية الحوار الذي لامس المنظومة الوجدانية للمشاهد وعدم وجود فعل عميق فيه، والذي تسيد العرض، اكتفى بالإلقاء

[1]. نازك الأعرجي، قصة حب معاصرة، مسرحية الفصل الثالث، في: مجلة آفاق عربية، العدد (5)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1993، ص137.

الشعري العاطفي، ليؤسس مع المشاهد علاقة أساسها العاطفة، وإن كان عنصر التحليل متوفرا.

أبتعد المنظر المسرحي عن الفخامة والتعقيد والنقل الحرفي لإنشاء بيئة مكانية واقعية، بل كان مجردا ومختزلا وبسيطا في التركيبة البيئية المنظرية، إذ كان عبارة عن مجموعة من أثاث البيت المتناثر هنا وهناك بسبب القصف المدفعي والذي طالع النص به وليس الأداء. وأختصر على سرير بسيط وطاولة بسيطة وكرسي هزاز وحقائب صغيرة ، وبذلك اقترب من المنظر المسرحي التعبيري، وإن كان أكثر عقلانية من حيث التشويه المنظوري.

أقتصرت وظيفة الإضاءة على إنارة مناطق المسرح التي غالبا ما يتواجد فيها الممثل بديلا ناجحا عن كشف خشبة المسرح وفضائه بالإضاءة الغامرة ولتحقيق موازنة مع الحدث والبيئة، إلا أنها كانت عادية من ناحية تقنيتها، ولم تستخدم لتساير معاناة الشخصية وإبراز دواخلها العميقة، فضلا عن إبراز الجو النفسي العام للحدث وتعميقه، بل أكتفت بوظيفتها الأساس.

هيأت الموسيقى بوساطة العزف الحي على آلة العود، جوا مسايرا للحدث وللجو النفسي العام للمسرحية، وحاولت أن تعمق أزمة الشخصية وتصعيدها وتفجيرها، وأبتعد العرض عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية العالية والتي تسبب ضجيجا مزعجا، بل كانت اقتصادية وشفافة سايرت إيقاع العرض وإن كان إيقاعها أبطأ نسبيا، إلا أنها وافقت حركة الشخصية وضميرها النفسي وحسها، وعلى الرغم من اقتصار المؤثر الموسيقي على آلة واحدة (آلة العود)، إلا أنها وبعزفها الحي أكدت وأسست فعلا تأثيريا أضاف بعدا عاليا وشحنة أو دفعة قوية للحدث وأزمة الشخصية النفسية وصراعها الداخلي.

ومن ناحية الأداء فقد جسده اثنان من الممثلين اللذين خبرا المسرح وفنونه وقدما عديدا من الأعمال المسرحية الجيدة، وهما الممثل (جواد الشكرجي) بدور الزوج أو الحبيب. والممثلة (سهير أياد) بدور الزوجة أو الحبيبة، لذا تم اختيار الممثلين كليهما كعينة لتحليل أدائهم وفق أداء الممثل في المسرح التعبيري.

أداء الممثل في المسرح التعبيري قائم على محاولة رسم صورة داخلية معبرة عن الصراع الروحي للشخصية وأزمتها النفسية. إذ عمل كلا الممثلين بإخلاص وتفان كبيرين من أجل نجاح العرض من الناحية الإخراجية والأدائية، مستندين في ذلك على الحرص والالتزام الذي لا حدود له، فضلا عن قوة الأداء وإنسانية الطرح، ومن ثم إيجاد حالة من التواصل والتفعيل مع المشاهد، ذلك بفعل ما يمتلكانه من حضور مسرحي ومن خبرة وتجربة في العمل المسرحي. وقد عمل كادر العرض ككتلة واحدة أساسها التعاون المثمر والجاد والأخذ والعطاء والمناقشة العلمية الصحيحة للوصول إلى منجز فني إبداعي، ومن ثم إعطاء العرض هوية جديدة على مستوى التجربة الإخراجية ونوعية الأداء وآلية تجسيده.

أجاد الممثل (جواد) تطبيق هذه الخاصية وبشكل فني إبداعي عالٍ، فقد أدى الشخصية ببراعة واقتدار وأداء فذ، لأنه متمكن من أدواته الأدائية، ورسم فعلا من خلال أدائه تلك الصورة الداخلية المعبرة عن صراعات الشخصية ومجسدا تلك الأزمة النفسية الحادة التي كانت تعاني منها. الرحيل والافتراق والغربة، وأما البقاء على حساب ذاتها ومعاناتها. الخيبة والانهزام الداخلي هما أزمة الشخصية بفعل الألم النفسي العميق الذي ولدته فيه الحرب ورحيل وفقدان عناوين عزيزة عليه.

الحبيب: لست إلا خائبا مهزوما لا أقوى إلا على منح الهم واليأس والألم. أشفقت على عدوي من ألمي فكيف أمنحك إياه. لو كان لي الخيار لابتدأت معك مرة أخرى. ليتني أستطيع أن افعل لك شيئا. لا لوم على ميت لأنه مات. ليس ذنبي أن المقبرة

ولدت في داخلي لا جدوى. لا جدوى. لا جدوى إني راحل. لا تعامليني كزوج خذلك، بل حبيب مات، ابكي عليّ.

هذه الجدلية وهذا الصراع الكامن في أعماق الشخصية التي تحاول أن تضع لها حدا بالرحيل، وفي الوقت نفسه كانت مسوغات البقاء قوية هناك إلى درجة جعلته يعاني من أزمته تلك، فالزوجة كانت دائما تذكره بالوطن والأرض والحبيبة والأبن الذي سوف يأتي بعد حين. أما الممثلة (سهير) فقد أجادت هي الأخرى في رسم هذه الصورة الداخلية والهواجس والتداعيات التي كانت تعاني منها شخصيتها، من حب وتمسك بالوطن والأرض والحبيب والأبن، وهي في الوقت نفسه ساعدت الممثل كثيرا في إثارة صورة الشخصية الداخلية وتدعيم صراعها الروحي وأزمتها النفسية لديه، من خلال ذلك الجدل والطرح والمناقشة الحادة والصراع المتأزم، من خلال تذكيره بماضيه وذكرياته المفقودة والتي هي سبب أزمته. المفردات التي طالما أراد نسيانها ولكنها كانت تراوده دائما والتي سببت صراعا بين ذات الشخصية وبين هذه المفردات، الوطن، الأرض، البيت، الحبيبة، الذكريات، سجادة أمه، مسبحة أبيه، قصائده وأشعاره التي طالما أحبها، أبنه الذي سوف يأتي عما قريب، فكل هذه الصور والرموز تبعث في نفسية الشخصية الإثارة والصراع والتأزم والتي تحاول أن تثير فيه دائما تلك الصورة الداخلية القلقة والمعبرة، بوساطة هذه الجدلية. ولأن الأداء يتغير بدلالات هذه الصور والرموز فهي تثير في نفس الشخصية توترا وانفعالا أو هدوءا أو استقرارا.

كوّن كلا الممثلين ثنائيا مترابطا، الأول يكمل الآخر في رسم هذه الصورة الداخلية وهذا الصراع المتأزم والقلق النفسي، من خلال هذا التوازي والتفعيل في خط سير فعل الشخصية، بغض النظر عن الكشف المباشر لجذور الأزمة ومسبباتها التي حلت بالشخصية، والتي وقعت مهمة الكشف على فعل ذاكرة المشاهد وقراءته

وإنتاجه. ولو حصل أي التقاء في خط سير فعل الشخصيتين سيولد فتورا واضحا في رسم هذه الصورة، ولكان الصراع الروحي والأزمة النفسية فيها كثير من الانفتاح والهدوء والاستقرار، ومن ثم يصاب الأداء في مجمله بالفتور وعدم التوليد والانفعال المتوتر والمتصاعد، لكن هذا التوازي في الأفكار والمواقف وهذا التفعيل جعل كلا الشخصيتين تفجر وتثير في الأخرى الصورة الداخلية وتعمق الأزمة النفسية والقلق الروحي.

بما أن الشخصية في المسرح التعبيري تعاني من صراع داخلي وتمر بأزمة نفسية، نتيجة أسبابها الخاصة قد تجعل منها تتصرف بحالة خاصة، قد تختلف عما هو مطابق في الواقع الحياتي، وهي هنا لا تعبر عن محاكاة أو تشبيه أو تنقل حالة وقعت لشخص ما وهي الآن تعيد تجسيدها وأدائها، لذا فأداء الممثل هنا ليس صورة تقليدية أو تشبيهية تحاكي الواقع.

أجاد الممثل (جواد) تطبيق هذه الخاصية بأدائه المتفرد الذي حمل خصوصية الشخصية نفسها وما تمر به من صراع وأزمة. فالشخصية تحمل صيغة التفرد لأنها أزمتها هي لا غيرها وصراعها وقلقها الخاص بها، وإن كانت الشخصية التعبيرية تحمل وتعبر عن صفة المجموع. وغالبا ما تميل الصور الأدائية إلى الشاعرية والتأملية والحلمية متجاوزة الصور الواقعية التقليدية التي أساسها التقليد والمحاكاة، متخذة صورا أدائية ذاتية عميقة معبرة عن حالات الروح والقلق والأزمة النفسية، إذ أبتعد الممثل فعليا عن مطابقة الأداء الواقعي التقليدي، باستثناء بعض الحالات الخاصة ببعض الوقفات الجانبية وفتح الساقين وآلية التخصر وأخذ وضع البروفيل (البوز)، والتي كان يكثر منها الممثل والتي كانت غير متوافقة مع الفعل وحالة الشخصية، فضلا عن اقترابها من التقليدية الواقعية. كذلك أكثرت الممثلة (سهير) من هذه الصور التقليدية ومشابهة الواقع من خلال الجمل الحوارية التي رافقها نحيب وألم

وأعطت تكوينات جسدية كردود أفعال لمثيرات نفسية، وهي أخيرا اقتربت من الأداء الواقعي أكثر منه إلى الأداء التعبيري، وحاولت في كثير من الأحيان وفي حالات كثيرة سحب الممثل (جواد) معها إلى هذا النوع من الأداء، لاعتمادها الدواخل النفسية والعاطفة والمشاعر بالدرجة الأساس، وهي في الوقت نفسه طبقت هذه الخاصية في كثير من المشاهد، لاسيما في المشاهد التأملية والحلمية والشاعرية منها. ويرجع اختلاط أو تزاوج أكثر من أسلوب أدائي في هذا العرض إلى احتواء النص إلى كثير من مقومات الواقعية وخصائصها وإن كانت مغلفة بإطار تعبيري، مما جعلت الممثل من الصعب عليه الابتعاد عن الأداء الواقعي وإثارته وجدانيا وعاطفيا، فضلا عن شاعرية النص وجمله الشعرية، ومن ثم عدم رسم صورة تعبيرية تجسد أزمة الشخصية وتعميق صراعها الروحي والتعبير عن مكنوناتها الدفينة بصورة واضحة ومركزة ومباشرة.

يستمد الممثل في أدائه للشخصية الرئيسة مساعدة الممثلين للشخصيات الثانوية. وتعد الشخصيات الثانوية في المسرحية التعبيرية ظلالا أو أشباحا تساعد الشخصية الرئيسة وتعمق من أزمتها النفسية وصراعها الروحي الداخلي، وقد عمد المخرج إلى استخدام ممثلين (محركين) من الشخصيات الثانوية تظهر وكأنها أشباح، بفعل تسللها الخفي بين موجودات أثاث البيت المبعثر والمتناثر وكأنها عرضة للبيع. إن حدث هذه الشخصيات وفعلها كان العكس تماما في العرض، إذ يبدأ فعلهم عند توتر الأحداث والصراع بين شخصيتي الزوج والزوجة وعندما تتأزم الحالة النفسية، وليس في فعلهم في محاولة سلب أثاث البيت الذي هو جزء من كيانه وهويته، والذي ينبغي على الممثل هنا التعامل معهم وفي هذا الفعل، لأن فقدان هذه الأدوات يعني فقدان وجوده وهذا من شأنه أن يثير صراعه وأزمته النفسية والروحية. وفي عرض آخر استعاض المخرج عن هذه الشخصيات الثانوية (المحركين) وأبدلها بتهويمات وتداعيات نفسية

وعقلية من الزوجة. وتظل الزوجة الممثلة (سهير) هي الدافع الأول والمحرك الرئيس المساعد للممثل أثناء أدائه للشخصية، فضلا عن مكنونات الشخصية نفسها وما تحمله من انفعالات وأزمات وهواجس، بالإضافة إلى الموجودات المادية الملموسة والأشياء المدركة التي تحيط بجغرافية الحدث الملموس والمُدرك.

يكشف أداء الممثل في المسرح التعبيري الأعماق النفسية للشخصية وإبرازها وتصوير تجارب العقل الباطن، ويبتعد عن المظاهر الجسدية الخارجية. فقد عبّر الممثل (جواد) وبتقنية عالية عن صراعات الشخصية الداخلية النفسية والعميقة، وأبرز أيضا تجارب الشخصية العقلية بوساطة أدائه الذي أبتعد به عن التكوينات الجسدية الخارجية أو الاعتماد على الحركات والانتقالات، ليعبر عن مكنونات الصراع الداخلي بالدرجة الأساس، فكل الصور والتداعيات الدفينة لدى الشخصية قد استحضرها الممثل من خلال ذلك الصراع المرير الذي تمر به الشخصية. فهناك صور عقلية مغيبة تستحضر في كثير من المواقف. فالوطن والأرض والبيت والحبيبة والذكريات ظاهرة واضحة، فضلا عن صور الاغتراب والرحيل والنسيان واللعنة، لتجسد تلك الهزة التي ضربت أعماق الشخصية من الناحية النفسية والعقلية. وقد حاول الممثل جاهدا في البقاء والاستمرارية على تطبيق هذه الخاصية على الرغم من الجهد الكبير الذي بذله، إلا أنه في مواقف معينة كان يجنح إلى اختلاق بعض الأشكال التكوينية الجسدية الخارجية التي لا تناسب أو تساير فعل الشخصية وصراعها وبعدها النفسي، فضلا عن غفلته أحيانا عن التركيز وإظهار تجارب العقل الباطن والالتجاء إلى الشاعرية والعاطفية، بفعل تكوين بنية النص ومفرداته الشعرية الشفافة التي لامست العاطفة لا العقل بالدرجة الأساس. أما الممثلة (سهير) فكانت بارعة جدا في كشف دواخل الشخصية النفسية العميقة وبشكل ملموس، ذلك بالإفادة من تركيزها العالي واستذكار الإطار المرجعي المعرفي للشخصية، واستحضار تجارب العقل الدفينة

للشخصية وإبرازها، فالمفردات تتكرر وتستحضر على الرغم من توازي فعل الشخصيتين. إلا أن الممثلة (سهير) كانت تصاحب أداءها أفعال وحركات وتكوينات جسدية خارجية، وأحيانا تميل كفة هذه المظاهر الجسدية الخارجية على صورة الشخصية الداخلية وأزمتها النفسية، أو من وصفها شخصية تساعد الشخصية الرئيسة في إبراز أزمتها وصراعها. وهي في الوقت نفسه تميل إلى إشاعة العاطفة والمشاعر في كشف دواخل الشخصية، ومن ثم اقتربت من الأداء الواقعي من خلال اندماجها مع الشخصية، مما أدى إلى ابتعادها بدرجة معينة عن الأداء التعبيري، الذي أساسه يكمن في إبراز التعبيرات الداخلية النفسية العميقة والمتأزمة بشكل مركز وواعٍ، مع الابتعاد عن المظاهر الجسدية الخارجية التي ترافق هذه التعبيرات. وهذا لا يعني أن الممثل لا يؤدي الحركة المناسبة أو الوقفة الملائمة والتكوين الجسدي الخارجي، ولكن يجب أن يكون هذا الأداء الخارجي نابعا عن فهم عميق ودراسة، ليكون له قدرة التعبير والولوج إلى جوهر الشخصية وملاءمتها بهذه الحركات والوقفات والتكوينات، والتي يجب ألا تطغي على الحالة الشعورية والصورة الداخلية والأزمة النفسية للشخصية والمعبر عنها، بحيث يسحب الانتباه والتركيز إلى المظاهر الجسدية الخارجية ذات البعد الجمالي. أو أن تكون الرد المباشر أو رد الفعل الرئيس لتلك الأزمة وذلك الصراع، وهذا ما يرفضه الأداء التعبيري، هذا فضلا عن نبرة الصوت والطبقة الصوتية التي عليها أن تلاءم معاناة الشخصية وقلقها وأزمتها، وهذا ما أجاده وطبقه كلا الممثلين.

الأداء في المسرح التعبيري غير مترابط وذو انتقالات حادة من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر وحسب الحالة النفسية. فقد أجاد كلا الممثلين تطبيق هذه الخاصية وبدرجة عالية من الكفاءة، سواء على الصعيد الحركي أو الصوتي. فهناك تناغم واضح في أداء كلا الممثلين في مجمل الانتقالات والمواقف وحسب الحالة النفسية للشخصية. وهما في قمة التوتر والثورة النفسية النابعة من الأعماق، في حالة

تـأزم المواجهـة والجـدل العقلـي والعـاطفي يرافقهـا تنـاغم جيـد في الأداء الحركـي والصوتي، من حيث اختيار وتطبيق الإيقاع الحسي الداخلي العميق نفسـه. وهمـا في حالة أخرى أو موقف آخر يكونـا في قمـة الهـدوء والاسـتقرار، عنـدما تـدار نوعيـة المواجهة والجدل والصراع إلى موضوع آخر، يختلـف عـن الموقـف الأول الـذي كـان يدور حول الرحيل والغربة والفراق ومحاولة الزوجة إقناع الزوج بالبقاء. وفي الموقف الثاني ما هو إلا تداعيات وذكريات عن الحب وأيامه الماضية وعن تـداعيات الأمـس ومفرداته، والـتي تطبـع المنظومـة الوجدانيـة للشخصـية بكـم هائـل مـن الـذكريات والمقدسات، الوطن، الأرض، البيت، الحبيبة، السجادة، المسبحة، القصائد، فهي أيضا تثير شيئا من دواخل النفسية، فيختار كلا الممثلين تكوينا وحركة وطبقة صوتية وإيقاع وجو نفسي يتماشى ويتلاءم مع كل موقف وحالة نفسية وعقلية لا أن يكون رد فعل مباشر له، لأن كلا الشخصيتين تمر بمواقف ومحطات ومشاهد مختلفـة تربطهمـا فكـرة مركزية واحدة. فهناك تطرف في الأداء يكون غير مترابـط، لـيس في الموقـف الأدائـي الآني، بل هو غير مترابط من الناحية الأدائية كوحدة كلية شاملة، فهنـاك عديـد مـن المشاهد لا يؤدي الواحـد إلى الآخـر، فهـذه الانتقـالات المتطرفـة والتـدرج الصـوتي والإيقاعي هو من شأن الأداء التعبيري، والذي يلاحق تطور الحالة الداخليـة لصـراع الشخصية وأزمتها الـتي تمـر بهـا عـبر تلـك المحطـات والمواقـف والحـالات المتعـددة والمتنوعة، والتي أجاد كلا الممثلين في تطبيقها بصورة جيدة وواعية. وهذه الانتقـالات الحادة، تُحدد حركة الممثل وتكمم وتؤدى حسـب انفعـالات الشخصـية والهـواجس النفسية والعقلية وبدون أي ثرثرة حركية زائدة. ولأنها شخصية غير عادية أو واقعيـة لحملها طاقة غير اعتيادية في داخلها، لذلك فهي تتحرك وفق ما يثيرها داخليا، نتيجـة القلق الروحي والصراع النفسي والأزمة التي تمر بها. فالممثل (جواد) كان حريصـا في هذه الناحية، إذ لم تأتِ حركة أو انتقاله أو تعبير زائد ما لم يكـن هنـاك تـأثير داخلـي

عميق. بينما كانت الممثلة (سهير) أكثر ثرثرة حركية وأكثر طاقة في إشغال فراغات جغرافية المسرح وفضائه، ذلك بفعل أبعاد شخصيتها التي كانت فيها أكثر خروجا عن الشخصية وعن أزمتها وصراعها الروحي، في حين أجادت بالمقابل التعبير عن صراع الشخصية وأزمتها بالحركة القلقة والإنتقالة غير المتوازنة وانفعالاتها غير الساكنة، فضلا عن اختيار الطبقات الصوتية الملائمة، والتي كان الممثل (جواد) فيها أكثر استقرارا وهدوءا وتوازنا.

يميل الأداء في المسرح التعبيري إلى الإيحاء والرمز والتجريد. وبفعل استخدام المسرح التعبيري تقنيات عرض مجردة ومختزلة، إلا أنها موحية وذات ترميزات عالية، مما حدا بالممثل التعامل معها بأسلوب يختلف كما لو كانت هذه التقنيات تحمل صفة الإنشاء لبيئة الحدث واقترابها من الواقعية وتحمل نفس الوظائف التقنية التقليدية لها، لذلك يميل أداء الممثل هنا إلى الإيحاء والرمز إلى الأشياء وترميزاتها وإيحاءاتها، نتيجة تجريدها واختزالها واضعا في الوقت نفسه خيال المشاهد أن يعمل وأن ينتج، وهي دعوة إلى إيهام من نوع آخر.

يميل الممثل (جواد) في مواقف كثيرة إلى الأداء المباشر، محاولا خلق إيهام واقعي بالموقف أو الحالة بفعل ما يمتلكه من طاقة كبيرة في الأداء وفي تفسير الشخصية وكشف وإبراز معاناتها، فضلا عن التحميل الشعري العالي في ثنايا النص والذي يمس المنظومة الوجدانية مباشرة. ويؤشر هنا في أداء الممثل إنه لا وجود لأداء يميل إلى الرمز أو الإيحاء أو التجريد مع تقنيات العرض، سواء كان على الصعيد الحركي أو الصوتي، فكل شيء مرئي ومباشر وواضح ومفهوم، باستثناء تعاملات متفردة تميل نوعا ما إلى الإيحاء والرمز، وإن كان هذا التعامل نفسيا داخليا، لاسيما التعامل الخاص مع أثاث البيت المبعثر والأدوات الأخرى، كالسجادة والمسبحة والقصائد الشعرية، والتي كان الغرض من التعامل معها لأجل الاتصال المباشر بالحدث ولأجل

التذكير بحدث وفعل في زمن ماض، كذلك التعامل مع المؤثر الموسيقي الذي عبر بصورة أو بأخرى عن الموقف وصراع الشخصية وأزمتها. كذلك فعلت الممثلة (سهير) التي كان أداؤها يميل إلى المباشرة والابتعاد عن الإيحاء والرمز والتجريد، إلا في مواقف معينة، لاسيما التعامل مع مفردة السرير والانتقال معه من مكان لآخر من كلا الممثلين، والذي لم يدل نقله على ناحية فكرية أو دلالية، بل لأجل كسر حالة الجمود والثبات في موقعه، ولإضفاء ناحية جمالية أثناء الأداء، من خلال التعامل معه والانتقال به من مكان إلى آخر. أو ربما لعدم استقرار مفردة السرير في مكان واحد دلالة على عدم استقرار الحياة وعدم الاستقرار العائلي، ومن ثم عدم استقرار العلاقة بين البقاء والرحيل. إن الإقلال من الإيحاء والرمز والتجريد أثناء الأداء ليس قصورا أدائيا، بل بفعل عدم حمل تقنيات عرض المسرحية أكثر من معنى أو تأويل أو دلالة، وبذلك أخذ التعامل معها من قبل الممثل صفة الأحادية، كذلك نتيجة فعل الحدث المباشر وطبيعة مفردات النص التي حملت الإيحاءات والترميزات أكثر من الأداء الحركي، وبذلك لم يتجه الأداء إلى الإيحاء والرمز إلى الشيء أو ترميز لفكرة معينة، كذلك لعدم وجود موقف أو تقنية تجعل الممثل يميل إلى مثل هذا الأداء، باستثناء بعض مفردات الديكور وبعض مفردات النص، والتي مال فيها الأداء إلى الإيحاء والرمز الذي كان في معظمه نفسيا داخليا مدركا بالدرجة الأساس وليس محسوسا من المشاهد. ولم يستطع كلا الممثلين إبرازه وتصويره خارجيا وملموسا، باستثناء مواقف متفردة وقليلة، وبهذا اقترب أداؤهما نوعا ما من الأداء الواقعي.

يكسر الممثل في المسرح التعبيري حالة الاندماج التام والتقمص الكامل مع الشخصية ومع المشاهد. وبفعل مقومات العرض المسرحي التعبيري في إبراز الصراع الداخلي للشخصية وأزمتها النفسية، والذي يبتعد في الوقت نفسه عن المظاهر الجسدية الخارجية، وبفعل التجريد والاختزال في تقنيات العرض لتساير أبعاد

الشخصية والموقف والحدث، لا يميل الأداء في هذا المسرح إلى الأداء الواقعي الذي يدعوا إلى الاندماج كليا مع الشخصية وتقمصها بشكل تام، ومن ثم إدماج المشاهد مع الشخصية والحدث، بل يدعوه إلى استجابة من نوع آخر اتجاه الشخصية والموقف. وفي الوقت نفسه يفرز في أدائه إيهاما من نوع آخر بعيدا عن الإيهام الذي يفرزه الأداء الواقعي.

حاول الممثل (جواد) المحافظة على هذه الخاصية وتطبيقها بوساطة يقظته وتركيزه العالي وتكثيفه وعدم الإفراط في الثرثرة الحركية. كما بذل جهدا نفسيا وجسديا كبيرين، فهو لم يندمج كليا مع الشخصية أو متقمصا إياها بصورة تامة، بل حاول الإبقاء على مسافة بينه وبين الشخصية، وهذه المسافة لا تعني الابتعاد عن الشخصية قدر إفراز دواخلها وصراعها وأزمتها بصورة واعية ومركزة من دون الاندماج السلبي، لكنه في بعض المواقف يغادر هذه الخاصية ولم يطبقها عندما تزداد المواجهة والجدل تأزما مع شخصية الزوجة، ومع مشاهد تعامله مع أثاث البيت المتناثر، ومع ذكرياته الغالية ،السجادة، المسبحة، القصائد، البيت. الذي يكون أداؤه فيها واقعيا مندمجا مع الشخصية والحدث، يدفعه في ذلك شعرية الحوار وما يحمله من قيمة وجدانية عالية وشفافة التي تدخل إلى عاطفة ومشاعر الممثل والمشاهد معا. أما الممثلة (سهير) فقد كانت أكثر واقعية في أدائها، نتيجة تأثرها بالكلمة والموقف والموضوع العام للمسرحية، بحكم طبيعة بعدها الاجتماعي والنفسي كامرأة، فضلا عن سحب الممثل (جواد) أدائها إلى هذا الشكل من الأداء. ونتيجة تلك الطاقة الانفعالية والخزين اللاشعوري الذي تمتلكه الممثلة (سهير) في تفجير أي حالة أو موقف، إذ كانت في أدائها مندمجة كليا مع الشخصية ومتقمصة إلى حد كبير، مما جعل المشاهد يندمج معها ويتعاطف بشكل كبير، لاسيما أن المواضيع التي كانت تطرحها المسرحية هي مواضيع وجدانية صميمة وعاطفية حياتية، مما أدى إلى أن ينطلق أداؤها

من الداخل وبشكل عميق، لكن ليس بطريقة الأداء التعبيري وهنا جوهر الخاصية. فالطرح هو الذي قاد الممثلة إلى مثل هذا النوع من الأداء وليس آلية الأداء بحد ذاتها. لأن النص حمل كثيرا من الأطر الواقعية والمواضيع المباشرة القريبة من الواقع الحياتي للممثل والمشاهد، فضلا عن شعريته العالية، ومن ثم حدوث هذا التزاوج في الأداء.

أداء الممثل في المسرح التعبيري حاملا للفكرة لا مفسرا لها، انطلاقا من ابتعاده عن الاندماج والتقمص للشخصية. ومتى ما أبتعد الممثل أثناء أدائه عن الواقع والانفصال عن كل المتعلقات المرتبطة بالأداء الواقعي ومقوماته وخصائصه، كلما استطاع الممثل من الإفصاح وبشكل تعبيري كبير عن الحالة النفسية الداخلية للشخصية، ومن ثم يكون أداء الممثل للشخصية مفسرا أو شارحا لها ولفكرتها، بل تقع عليه مهمة حملها وتوصيلها وإن وجد مثل هذا التفسير.

حمل الممثل (جواد) في أدائه الخاصيتين معا، فهو يحمل الفكرة أثناء أدائه والمتجسدة بفكرة الرحيل والاغتراب بالمقابل هناك البقاء والوطن والأهل. لكنه في الوقت نفسه كان مفسرا لهذه الفكرة، وقد نجح فعلا في إبراز هذه الخاصية وتطبيقها، مما يعني إنه يفهم آلية الأداء كوحدة منفردة ومن ثم آلية العرض كوحدة شاملة. وهذا التفسير للفكرة مع حملها من قبل المشاهد لم تأتِ من عنده. فالرؤية الإخراجية وبنية النص تتطلب ذلك، فالمخرج أراد في عرضه أن يكون كل شيء واضحا وبسيطا وصادقا ورفض كل شيء يحتمل التأويل وإنتاج معاني بديلة، توجيه خطاب مباشر يخرج من ثنايا العرض، فضلا عن النص الذي حمل كثيرا من خصائص الواقعية، إلا أنه في بنيته التركيبية ومعالجته للفكرة الرئيسة حمل خصائص النص التعبيري. وهنا لم يكن الممثل سلبيا في أدائه، بل أضاف بعدا هو الآخر من خلال هذه المزاوجة الإخراجية والتأليفية، بعدا أدائيا متميزا، حمل هذه الثنائية بين الخصائص الواقعية بكل مقوماتها وأشكالها وبين الخصائص التعبيرية التي تفرز على سطح الذات الإنسانية كل

الصراعات الداخلية والقلق والأزمات النفسية. أما الممثلة (سهير) فقد كانت في أدائها أكثر تفسيرية منه إلى حمل الفكـرة، بسـبب اعتمادهـا بالدرجـة الأسـاس علـى الأداء الواقعي، وتعتمد مباشرة على عواطفها ومشاعرها التي تنبع من طبيعتها كممثلة على الصعيد الاجتماعي والنفسي، ولحملها هذه الخصائص أكثر من الممثل الرجـل والـتي تتأثر بها أكثر. وكان أداؤها قريبا من منظومتها الحسية والمدركة، ومـن ثـم تحـاول أن تعطي تفسيرا مباشرا أو قريبا من منظومة المشاهد الوجدانية والعقلية. وبـذلك تكـون أكثر قربا من الشخصية وأكثر اندماجا وتقمصا وأكثـر قربـا مـن المشـاهد، وبالنتيجـة يكون أداؤها للشخصية مفسرا لفكرتها وما تعانيه من أزمة وقلق وصراع داخلي أكثر مما يكون حاملا للفكرة ولهذا القلق والصراع والأزمة.

أداء الممثل في المسرح التعبيري ليس بطلا تراجيديا ولا يجسد الشخصية، بل هو مترجم لحالات الروح. متى ما كان الممثل بعيدا عن حالة الانـدماج التـام والـتقمص الكامل للشخصية، ومتى ما كان حاملا للفكرة أكثر مما هو مفسرا لها، كـان الممثـل في أدائه ليس بطلا تراجيديا يدعو المشاهد للتأثر بحالـة الشخصـية ومصـيرها، أي أنـه لا يجسد الشخصـية بأبعادهـا حرفيـا، أو يـثير عاطفـة المشـاهد بوسـاطة أدائـه للحـدث والشخصية، وكل ما هو معني بـه أساسـا هـو تجسـيد حـالات الـروح الـتي تمـر بهـا الشخصية، من صراع داخلي عميق ومن قلق وتوتر ومن أزمة نفسية. والممثل في أدائه عليـه أن ينشـغل في إبـراز الأفكـار ويحملـها، وعليـه ألا يهـتم بالجوانـب الأخـرى للشخصية، لأنها لا تحمل أبعادا محددة أو مكممة أو تحمل هوية ثابتة، ولأنها لا تحمل صفة الفردية أو التخصص أو التفرد، بل هي تدل على صفة المجموع أو النماذج.

حاول الممثل (جـواد) جاهـدا ترجمـة حـالات الشخصـية الداخليـة والصـراع الروحي وأزمتها النفسية بشكل جيد. وحاول ألا يجسد الشخصية بأبعاد تقليديـة، إلا في مواقف يميل فيها إلى التراجيدية، بفعل التراكمات الكثيرة الـتي تحملـها الشخصـية

على مستوى المعاناة والألم الإنساني، التي لم يستطع الممثل مقاومتها. فضلا عن أداء الممثلة (سهير) التي حاولت سحب أدائها إلى خاصية أداء الممثل (جواد) والتي مالت به إلى التراجيدي العاطفي. وهذا لا يعد قصورا في الأداء، بل يتبع الحالة الوجدانية العالية والموقف المتوتر والأحداث المتأزمة، بالإضافة إلى تفاعل المشاهد وجدانيا مع الشخصية ومع موضوع الفكرة، لأنها تمسه مباشرة على الصعيدين العاطفي والعقلي. وهذا القصور في تطبيق هذه الخاصية ليس ناتجا عن عدم فهم لتقنية الأداء، بل هو نابع من فكرة (الأنا) الجمعي التي يشترك بها جميع القائمون في العرض، بما فيهم المشاهد من ناحية التأثر السريع بالعاطفة والانسجام والاتصال مباشرة بالوجدان، وهذه طبيعة اجتماعية ونفسية. وقد يكون الممثل أحيانا لا يستطيع السيطرة عليها أو يكبح هذه العاطفة، لأنه بطبيعته يميل إلى الناحية الوجدانية والعاطفية لا شعوريا. ويمكن القول أن الممثل (جواد) كان أكثر ترجمة لحالات الشخصية الروحية والنفسية عما هو مُجسد للشخصية بحرفيتها وأبعادها التقليدية، أو أنه بأدائه يصبح بطلا تراجيديا يثير المشاعر والعواطف ويهدف إلى حالة التطهير لدى المشاهد. على العكس منه الممثلة (سهير) فقد كانت أكثر تجسيدا للشخصية من ناحية أبعادها التقليدية، وابتعدت قليلا عن تصوير حالة الشخصية الداخلية وأزمتها، مما أعطاها صفة الفردية، من حيث معاناة الشخصية، ومن ثم كانت بطلا تراجيديا أثارت عاطفة المشاهد وأدمجته معها، مثيرة عنصر التطهير والشفقة إزاء الشخصية ومعاناتها.

يعتمد الممثل في المسرح التعبيري على الأداء الحركي الجسدي والصوتي لبلوغ الصراع الروحي والأزمة النفسية. إذ متى ما كان الممثل في أدائه ليس بطلا تراجيديا ولا يجسد الشخصية بأبعادها الحرفية التقليدية، قدر وصفه مترجما لحالات الروح، فإنه بذلك يعتمد على مكونات وخصائص تعينه على أن يكون أداؤه كذلك. وعليه إذا ما أراد الممثل أن يكون مترجما لحالات الروح وبلوغ ذلك الصراع النفسي المتأزم، وجب

عليه الاعتماد على الأداء الحركي والصوتي لبعث قيمة الإيماءة الحركية والصوتية، والتي تتطلب بدورها تركيزا وتكثيفا عاليا وجهدا نفسيا وجسديا كبيرين. وعلى الأداء الحركي ألا يكون مجرد ثرثرة حركية وجسدية زائدة، بغية الوصول إلى تجسيد أزمة الشخصية، بل أن يكون مدروسا وذا توقيت مع الحالة أو الموقف ومع التعامل الجيد مع تقنيات العرض المسرحي الأخرى المجردة والمختزلة. وعلى هذا الأداء الحركي أيضا أن يشغل خشبة المسرح وفضائه، نتيجة التجريد والذي عليه أن يساير حالة الروح وليس هيئة أو شكلا للجسد أو انتقاله بفعل مثيرات داخلية نفسية، بقدر ما هو ترجمة للوضع الداخلي المتأزم، والذي بدوره يحقق صدمة للمشاهد وليس سحبه إلى حالة الاندماج السلبي.

كان الممثل (جواد) سلبيا في مواقف كثيرة في الأداء الحركي والصوتي، والذي لم يتخذ شكلا ومضمونا مع حالة الشخصية وأزمتها، إذ لوقفاته المتبعة والمستقيمة ووضع اليدين على الجانبين (وضع التخصر) وفتح الساقين وترك مسافة بينهما، والتي لم تكن بكليتها مطابقة لحال الشخصية أو الموقف بأي حال من الأحوال، فضلا عن انتقالات حركية أخرى لم يكن موفقا فيها أيضا، كالدوران والالتفاف حول أثاث البيت المبعثر أو حول شخصية الزوجة والانتقال معها والسرير من مكان إلى آخر. وقد غلب على هذا الأداء الحركي طابع التكرار والافتعال، ومن ثم لم تفصح الإيماءة الحركية والصوتية عن قيمتها بشكل مؤثر ومعبر، وإن كان التلوين في طبقات الصوت متوفرا أثناء الأداء، والذي يفقد هو الآخر أثناء تغيير الحدث والموقف أحيانا. وهذا لا يعني إن الممثل كان فقيرا أو مقصرا في تطبيق هذه الخاصية، بل كانت له انتقالات حركية وجسدية جيدة ومدروسة ومتوازنة، إلا أن الإعياء والجهد قد بدا واضحا أثناء الأداء، ذلك لطول مدة العرض المسرحي، ولثقل وزن الممثل الذي فقد من خلاله جزءا من مرونته وتطويع جسده لتجسيد حالة الروح الداخلية والأزمة النفسية. أما

الممثلة (سهير) فقد كانت أكثر مرونة حركية وأكثر خفة وأكثر طاقة في الانتقال لأشغالها جغرافية المسرح وفضائه. وكان لهذا الأداء الحركي درجة كبيرة من الإفصاح وبشكل مؤثر عن حالة الروح التي تمر بها الشخصية، وأخيرا أبرزت قيمة الإيماءة الحركية والصوتية، والتي كانت جيدة في الانتقالات الصوتية والتلوين الطبقي للصوت. إلا أن الجهد الكبير والإعياء الذي أصابها هي الأخرى نتيجة طول مدة عرض المسرحية وشعرية النص، وضع كلا الممثلين في بعض التشنجات والتوترات وبطء وسرعة في الإيقاع الحركي والصوتي وفقدان التلوين في طبقات الصوت، فضلا عن عدم إلقاء الحوار بصورة صحيحة وفهمه من قبل المشاهد.

يميل قسم من الأداء في المسرح التعبيري إلى الحوار الجانبي والمناجاة المنودرامية. على الرغم من تواجد هذه الخاصية في أداء مسارح أخرى، إلا أنها تعد خاصية مهمة في أداء المسرح التعبيري، ذلك بفعل ما يعتري الشخصية من صراعات وأزمات وهواجس، مما يضطرها إلى العزلة عن العالم الخارجي وعن الشخصيات الأخرى، بقصد إعطائها شيئا من الراحة والتنفيس والاسترخاء، وعلى الممثل في حالة إلقائه لحواره الجانبي ومناجاته المنودرامية أن يكون مدركا لقراءاته، لكي يصور ويبعث حالة الشخصية الداخلية وأزمتها وخواطرها وهواجسها وحالاتها المزاجية، وعليه أيضا اتخاذ طبقة الصوت الملائمة ونبرتها وإيقاعها، فضلا عن مراعاة خصائص النص التعبيري وطريقة إلقاء جمله وحواراته التي يختص بها. لذلك عليه ألا يكون ساردا أو قاصا لهذه الحوارات أو المناجاة التي يواجه بها المشاهد وحسب، بقدر ما توحي إلى حالته النفسية المتأزمة.

يميل الممثل (جواد) في مواقف معينة إلى مثل هذا الأداء والذي تطلبه الدور والشخصية، من إلقاء حوار جانبي ومناجاة منودرامية، وإن كان ليس بمدة زمنية طويلة التي يستغرقها مثل هذا الجانب من الأداء، بل كانت على شكل شذرات سريعة

ومواقف فردية تلغرافية وبرقية، تتخذها الشخصية مع نفسها بقصد الرد على حوارات الشخصية الأخرى، بغية عدم سماع هذا الرد إليها. لهذا لم تؤشر أو تدل تلك المناجاة المنودرامية البسيطة والسريعة وذلك الحوار الجانبي على قلته وسرعته إلى معاناة الشخصية الداخلية الأصيلة والرئيسة، وإنما كان رد فعل أدائي تطلبه الدور وليس الشخصية. وإن حصل مثل هذا الأداء لدى الممثل فإن معظمه كان إلقاءا لحوارات النص الشعرية التي لامست المنظومة الوجدانية والشعورية للمشاهد. أما الممثلة (سهير) فقد كانت أقل أداءا للحوار الجانبي والمناجاة المنودرامية، وإن أديت كانت قليلة وسريعة وللأسباب نفسها. ويعزى ذلك قلة تطبيق هذه الخاصية من الممثل إلى طبيعة النص أولا الذي خلق صراعا مباشرا ومتواترا ومزدوجا بين الشخصين، التي لا تكاد تنفلت إلا في مواقف نادرة وقليلة، مما أعطى سرعة في الإيقاع المشهدي وفي إيقاع العرض ككل، إلا في حالة يتطلبها الموقف والحدث في حالة الاسترجاع والعودة بالماضي والذكريات بقصد تذكير الشخصية، الشخصية الأخرى لهذه المفردات، فضلا عن إعطاء الممثل بعض الراحة والاسترخاء جراء الجهد الذي يبذله أثناء الأداء، وهي تقنية يستخدمها كثير من المخرجين، ولكي لا يفلت الإيقاع من القائمين بالأداء وإعطائه حيوية أكثر، فضلا من كون النص أنشغل جوهريا بالأفكار نفسها من دون الرجوع إلى مسبباتها ومرجعياتها، وعدم الخوض في مجالات التوتر والانشغال بها وتجاوزها. ثم تأتي رؤية المخرج ثانيا في آلية الاشتغال مع النص ومع الممثل.

يميل الأداء في المسرح التعبيري إلى الغرابة والذي لا يتحدد بأبعاد إنسانية ثابتة. نتيجة لمقومات العرض المسرحي التعبيري الذي يبتعد عن العرض المسرحي الواقعي، من حيث استخدام تقنيات العرض ونوعية الشخصيات التي يقدمها ونوعية صراعها وهواجسها وأبعادها، والتي هي حتما لا تحمل صفة الفردية، فضلا عن المحطات

والمشاهد والمناظر المختلفة التي تمر بها الشخصية والتي لا يؤدي الواحد إلى الآخر مباشرة، بل يكون كل مشهد مختلفا وخاصا بذاته، بالإضافة إلى المقومات الأخرى.

وفي هذا العرض لم يؤشر أي نوع من الغرابة، من حيث تقنية الأزياء العائدة للشخصية والتي أتت أقرب إلى الواقعية الحياتية، إذ لم ترتدِ كلا الشخصيتين أزياءا غريبة أو أقنعة معينة لتساير أو تشير إلى الأزمة أو الصراع الروحي. ولم تعطِ تقنية الإضاءة ذلك التحفيز أو التفجير الذي يساعد الشخصية على إبراز دواخلها ومعاناتها، بل اقتصرت على وظائفها الرئيسة والأساسية. كذلك لم تعكس تقنية المنظر المسرحي المجرد تماما إلا من بعض المفردات المختزلة طبيعة معاناة الشخصية وهواجسها. ولم تصدم الموسيقى الشخصية لكي تصعّد من دخيلة صراعها الروحي والنفسي إلا في مواقف قليلة متناثرة هنا وهناك، نتيجة أحادية المؤثر الموسيقي المستخدم (آلة العود) والذي رافق الشخصية والحدث بعاطفة ومشاعر وجدانية أكثر مما هو عنصر فعال في تدعيم دواخل الشخصية، فكان عنصرا جماليا أكثر منه تفعيليا. فكل شيء واضح ومباشر ومكشوف أمام المشاهد، هذا فضلا عن نوعية الشخصيات نفسها والتي حملت طرازيه وأبعاد إنسانية ثابتة، على الرغم من أن النص والعرض لم يؤشرا بصورة جلية معاناة الشخصية وأزمتها، من ناحية البحث عن الأسباب والمرجعيات، والاكتفاء بمبررات سطحية دون التطرق أو الغور في الأسباب المقنعة والرئيسة، كان كلا الممثلين واضحين وذو أبعاد إنسانية ثابتة في الأداء الحركي والصوتي، حتى على مستوى التفكير ومستوى السلوك والتصرف للشخصية. الزوج يقرر الرحيل لأسباب غير مقنعة لهزة أصابت تفكيره وشخصيته، والزوجة تحاول إقناعه بالبقاء. ولأن مسوغات هذا البقاء أقوى من مسببات الرحيل، يقتنع الزوج بالبقاء لمسوغات لا تكاد تكون بالقوة نفسها التي دفعته للرحيل، والذي لم يقتنع بمسوغات كانت أقوى قد قدمتها الزوجة له سابقا ولم يقتنع بها مما أدى إلى رفضها.

أبقى المخرج هذه الجدلية. رحيل/ بقاء، طوال عرض المسرحية في محاولة لتوليد عنصر التفعيل في الوتيرة الانفعالية لكلا الشخصيتين، وإن تقابل أو التقاء أو تقارب في سير هذه الجدلية يعني إحداث فتورا أو ارتخاءا في جملة الأداء. ويؤشر على مجمل الأداء الوضوح والمنطقية ويبتعد عن الغرائبية. إذ من الممكن تتبع المشاهد والمواقف وتصاعدها من مشهد إلى آخر ومن موقف إلى آخر من أي نقطة ومن أي مشهد أو موقف، على الرغم من تأشير الحلقة الدائرية لبنية العرض المسرحي الذي يمكن أن يبدأ العرض من أي نقطة ومن أي مشهد أو موقف، لاسيما أن العرض قد بدأ من الأزمة والتي تقرر فيها شخصية الزوج بالرحيل والاغتراب وهي مهيأة فعلا لذلك، مع محاولة الزوجة له بإقناعه بالعدول عن رأيه والبقاء، فضلا أن الأداء قد صبغ بأبعاد إنسانية ثابتة يستطيع أي مشاهد تأشيره، لأنه كان قريبا من منظومته المعرفية والوجدانية، ولم تحقق له صدمة معينة، بالإضافة إلى تنامي الشخصيات بفعل تأزم الصراع والحدث حتى نهاية المسرحية، وتغيير مسار خط فعل الشخصية وانفراج أزمتها النفسية وصراعها الروحي.

أداء الممثل في المسرح التعبيري قائم على علاقة مباشرة مع المشاهد دون الاندماج والتوحد والإيهام بل دعوة إلى التحليل. بما أن الأداء في المسرح التعبيري يبتعد عن ماهية الأداء في المسرح الواقعي نتيجة مقوماته وخصائصه، إذ هو يكسر حالة الاندماج التام والتقمص الكامل للشخصية، ويكسر حالة الإيهام الكامل مع ما يجري على خشبة المسرح، ذلك من خلال استخدام تقنيات العرض المجردة والمختزلة والموحية والباعثة، والتي يميل الأداء من خلالها إلى الإيحاء والرمز والتجريد. وهو هنا يقدم حالة إيهامية من نوع آخر وخاص، يدعو المشاهد إلى التحليل وإنتاج قراءة، بعيدا عن الاندماج السلبي مع العرض ويجعله متذوقا ومستلما لفعل أدائي جمالي، من دون استثمار مرتجعات هذه الدعوة. المشاهد لابد له من حمل مقومات وخصائص

فكرية ونفسية، يستطيع من خلالها المواصلة مع العرض وتحليل العمل وفكرته وتحليل كل ما تأتي به الشخصيات من أداء نفسي داخلي أو أداء حركي جسدي وصوتي.

أوجد الممثل (جواد) علاقة مباشرة مع المشاهد بوساطة أدائه المعبر ذي الإيقاع المتواتر والانفعالات المتوقدة المتصاعدة التي سايرت جو الحدث والشخصيات، إلا أن المشاهد قد تعاطف كثيرا مع الممثل والشخصية بفعل الأداء وشاعرية النص وطريقة إلقائه، فضلا عن تلك النغمات الشجية والتلوين الصوتي المعبر، بالإضافة إلى ذلك طبيعة الموضوع الذي عالجه العرض والذي مس (الأنا) الجمعي لكل المشاهدين، من ثم اندماج هذا المشاهد وبشكل غير واعٍ مع الشخصية والحدث. وإن حدث هذا الاندماج والتوحد، فإنه لم يمنع المشاهد في الوقت نفسه من التحليل واستثمار تأثيرات ومرتجعات العرض سواء على الصعيد النفسي أو العقلي. أما الممثلة (سهير) فقد كانت أكثر صلة وعلاقة مع المشاهد، وإن كانت هذه العلاقة المباشرة غير محسوبة ببعد مكاني، بل علاقة مشاعر وعواطف متبادلة. وبالإمكان تحديده من خلال ذلك الشعور الموحد من خلال (الأنا الجمعي)، كذلك من خلال ذلك الصمت الذي ساد جو قاعة العرض، من ثم تفاعل المشاهد مع الشخصية والحدث. وهذا لا يعني أن هناك اندماجا سلبيا، بل كان هناك إصغاءا عاليا ومؤثرا وتحليلا عميقا لكل ما يجري على خشبة المسرح ومع الشخصية وأزمتها النفسية، فضلا عن الفكرة الأساسية التي عالجها العرض كوحدة إجمالية.

خلق الأداء لكلا الممثلين علاقة وثيقة مع المشاهد، مما أفرز اندماجا فيه نوع من التحليل. فالموضوع المعالج عميق وحساس جدا، وكلمات النص حلقت عاليا في جو الشاعرية والعاطفة الإنسانية، وطريقة الإلقاء معبرة ومؤثرة وشفافة، فضلا عن تمتع المشاهد بثقافة عالية وبعد عميق للتحليل ومتذوق جمالي عالٍ، بالإضافة إلى

منظومته الوجدانية التي تتأثر بشكل سريع لكل ما هو عاطفي وشعوري. وإن مجمل ما طرحه العرض يمس المشاهد مسا مباشرا، لأنه جزءا منه وقد عاش أحداثه فعلا.

معطيات الأداء في عرض مسرحية قصة حب معاصرة:-

1. تزاوج أكثر من أسلوب أو طريقة أدائية في عرض هذه المسرحية، ذلك نتيجة لما حمله النص وتركيبته البنائية من تزاوج في الأسلوب الكتابي للنص المسرحي، هذا فضلا عن الرؤية الإخراجية التي حالت إلى حدوث هذا التزاوج في الأداء، وليس ناتجا عن عدم فهم أو تقصير أدائي.
2. تأثر الأداء بطبيعة النص ومفرداته ومشاهده ومواقفه الذي مال إلى الاتجاه التعبيري وخصائصه، فضلا عن الأسلوب الإخراجي، ومن ثم رجحان الأداء التعبيري والتطبيق الحرفي لخصائص الأداء الخاصة بهذا المسرح بصورة عفوية لا قصدية.
3. لم يكن هناك فرز أو تبويب لخصائص الأداء في هذا المسرح من المخرج أو كلا الممثلين، وتطبيق الخصائص كان وفقا للحالة النفسية التي انتابت كلا الممثلين، نتيجة معاناة الشخصية وصراعها وأزمتها، ووفقا للحدث والموقف وطبيعة النص والرؤية الإخراجية.
4. أعتمد أداء كلا الممثلين على الموهبة والخبرة والكفاءة والتجربة والحالة المزاجية والوجدانية والشعورية الآنية للممثل أثناء الأداء، بالاستعانة المباشرة على النص المسرحي وموضوعه المقدم، والرؤية الإخراجية للعرض.
5. لم يتعرف كلا الممثلين الأسلوب الإخراجي بصورة حرفية، ومن ثم لم يتعرف الخصائص الأدائية بهذا المسرح وتطبيقها بصورة قصدية، إذ لم يكن هناك تشخيص واضح ومركز ومباشر لأسلوب الأداء التعبيري المتخصص والمتفرد.

الفصل الرابع

أداء الممثل في المسرح الملحمي

الفصل الرابع

أداء الممثل في المسرح الملحمي

أقترن المسرح الملحمي بالكاتب والمنظّر والمخرج الألماني برتولد بريخت، الذي أوجد نظرية جديدة في المسرح خالف بها كل التقاليد المسرحية الأخرى شكلا ومضمونا، مطلقا عليها نظرية المسرح الملحمي، راجعا بالمسرحية إلى نوع من الواقعية الجديدة، بعد جملة من التناقضات السياسية والاجتماعية، فضلا عن الآراء والأفكار الفلسفية المطروحة، بالإضافة إلى إحساسه بتدهور المسرح الأوربي منذ عشرينيات القرن العشرين.

هيمن المسرح ذو المفهوم الأرسطي مدة طويلة على الرغم من الثورات الفنية والاجتماعية ضده، والتي قام بها الدادائيون والسرياليون في محاولة لهدم النظرية الأرسطية، إلا أن تلك الاحتجاجات الاجتماعية والفنية لم تبلور نظرية جديدة للمسرح، وهذا لم يتم إلا على يد بريخت وخلافه الجوهري مع النظرية الأرسطية، ذلك في محاولة لتغيير الإنسان والعالم وعدم الإبقاء على تفسيره وفي محاولة لتزاوج الشكل والمضمون وصولا إلى تكامل فكري، إذ لم يتحقق "هذا الالتحام بين الشكل والمضمون في إطار فلسفة تأكيد الفعل إلا على يد بريخت الذي جعل مسرحه شكلا ومضمونا دعوة إلى الفعل والتغيير"[1]. هذا التغيير في رفضه للأفكار السائدة والمناداة بأفكار جديدة أكثر تحررية تليق بإنسان العصر، وعدم إخضاع هذا الإنسان تحت ضغط تقديم صورة واقعية للعالم وتوحده معها لغرض الاندماج بغية التطهير، بل إنسانا واعيا يقظا ناقدا لتلك الصورة ومحاولا نسفها وتغييرها، والوصول إلى هذا

[1] . نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (بغداد، القاهرة: دار الشؤون الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985)، ص94.

الهدف وتحقيقه، نحا بريخت إلى وسائل تقنية شاملة في المسرح، تهدف إلى كسر الإيهام وفي الوقت نفسه تثير ذهنية المشاهد ووعيه، وغرابة واقعه المقدم على خشبة المسرح وتناقضه. إن الاستخدام المتنوع في وسائل العرض لا يهدف إلى التأثير على المشاهد وسلبه إرادته وموقفه من أحداث المسرحية، قدر وقوفه أمام الصورة المسرحية لمقارنتها مع صورة مجتمعه. ومن هنا بات المشاهد لديه نقطة التركز، وهدف مسرحه لأجله واضعا علاقة جديدة بينه وبين المسرح، ولكي يحقق هدفه فضّل بريخت "ألا يخضع للأصول الدرامية العامة للفن المسرحي لأنه يؤمن بأن لديه وسائل أخرى قد لا تخضع للوسائل المسرحية التقليدية لكنه يراها تتلاءم معه أكثر في الوصول إلى أهدافه، فاخترع مسرحه الجديد الذي يستخدم شكلا مسرحيا جديدا له وسائله الخاصة وأدواته التي تمكنه من تحقيق أهدافه"[1]. فهو يرفض الأطر المسرحية التقليدية كافة في البناء الدرامي والوحدات الثلاث والصراع المتنامي وعرض الشخصيات التي تنمو بنمو الصراع والأحداث، ويرفض أهداف هذه المسارح التقليدية ومضامينها، لاجئا إلى مسرحه الجديد (المسرح الملحمي)، فالملحمة تعني سرد ورواية الأحداث العظيمة الماضية والتي أصبح لها تاريخ يخص حياة فرد أو مجتمع، وهي تختلف عن الدراما من ناحية شخصياتها التي غالبا ما تكون آنية حاضرة أمام مخيلة المشاهد، فضلا عن الصراع من وصفه صيرورة آنية ينمو مع الشخصيات الأحياء المتقمصون، أما الصراع في الملحمة فهو تاريخ له سبق زمني ليس موجودا في الدراما[2].

أسس بريخت مسرحه الملحمي والقائم على النص المسرحي وأداء الممثل وشكل خشبة المسرح والتقنيات المسرحية، التي خالفت تماما أسلوب المسرح الواقعي

[1] . محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د. ت)، ص120.

[2] . عبد المسيح ثروت، في مقدمة مسرحية: أوبرا القروش الثلاثة، (بغداد: مطبعة السعدي، 1970)، ص17.

من حيث الشكل والوظيفة، لاسيما أداء الممثل، الممثل الذي أصبح لديه عاملا بعد أن كان لدى ستانسلافسكي فنانا، وتحول من ممثل شخصية إلى ممثل راوٍ، ومن التعبير الداخلي إلى التعبير الخارجي ومن أداء متوحد إلى أداء مفكك، ومن تأكيد الأيديولوجية إلى تأكيد الجدل الأيديولوجي[1]. كذلك رفض بريخت التقنيات المسرحية القائمة على استنساخ الواقع كافة، مؤسسا نظريته على أسس جديدة في النواحي كافة في العرض المسرحي مستندا إلى مفهوم التغريب، متأثرا باستخدامات المخرجين أمثال رينهاردت وبيسكاتور للوسائل التقنية الحديثة في العرض المسرحي، من أفلام سينمائية وشرائح وإعلانات ولافتات، ويقترن مفهوم التغريب لدى بريخت، بأن" تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها"[2]. وهذه التقنية لها التأثير الرئيس والمباشر إزاء المشاهد، من خلال ما يعرض أمامه من أحداث اجتماعية وإنسانية بصورة مغربة، ومن ثم دعوة هذا المشاهد إلى الإيضاح والتفسير والنقد من ناحية اجتماعية وإنسانية، إذ إن "جوهر نظرية التأثير التغريبي هو إحلال نشاط فكري ثاقب ونقدي أساسا لدى المشاهد محل المعايشة المستكينة القاصرة"[3].

أستخدم مفهوم التغريب في عديد من مسارح العالم، لاسيما المسرح الصيني والياباني اللذين أثرا كثيرا في مسرح بريخت، وأعتمد المسرح الملحمي على النص السردي أو الحكاية التي يعدها بريخت روح الدراما، فضلا عن أداء الممثل غير المندمج

---

[1] . ألين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص72.

[2] . برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف التكريتي، (بيروت: عالم المعرفة، د. ت)، ص124.

[3] . أيرنج فيشر، برتولد بريخت والسياسة، في كتاب: برتولد برشت.. النظرية السياسية والممارسة الأدبية، ط1، تحرير: بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هانين، ت: كامل يوسف حسين، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986)، ص28.

في الشخصية، مع إقامة علاقة مع المشاهد وبصورة مباشرة مع رفع الجدار الرابع نهائيا، ودعوته إلى عدم الاندماج والإيهام مع الممثل والحدث، بل هو يدعو إلى كسر هذا الإيهام، ودعوة المشاهد لاتخاذ موقف ناقد اتجاههما، رافضا فكرة الخوف والشفقة الأرسطية، فضلا عن استخدام التقنيات المسرحية بطريقة مغايرة تماما عما هو في المسارح الأخرى، لذلك فالتغريب البريختي يكمن في "اعتنائه الكامل بالتضاد الذي يحدث التغيير والدهشة ويقطع كل أوصال النظرية الأرسطية في رفضه للتطهير والمعايشة الفنية مستبدلا كل هذه العناصر بالتأثير أو محاولة التأثير على العقل"[1]. هذا الاستخدام المتضاد لكل ما هو مألوف وشائع من أداء وتقنيات عرض، جعلت منه مسرحا غير قابل للشروط والتقاليد، من بناء وخط الفعل المتنامي وتطور الأحداث والبناء الهرمي لها، فضلا عن وحدة الموضوع والزمان والمكان وعرض الشخصيات ذات الأبعاد والتي تنمو بنمو الأحداث، وهذا الرفض للمفاهيم الدرامية السائدة جعله يتخذ مفاهيم جديدة قائمة على الضد من الأصول التقليدية، واتخاذه وسائل تقنية جديدة وملائمة لتحقيق أهدافه، متخذا شكلا مسرحيا جديدا حركيا مرنا، وبأدوات مسرحية جديدة تستند بالأساس على أداء الممثل المغرّب دائما، والذي "لا يجوز له في المسرح الروائي أن يتحول كليا إلى الشخصية التي يمثلها: وعليه أن يقتصر على إظهار هذه الشخصية أو بتعبير أصح، عليه إلا يعيشها فقط"[2]. وعلى الرغم من خروج بريخت عن السياق الأرسطي، إلا أنه احتفظ في الوقت نفسه بمنطقية اللغة والحوار ومعقوليتها وخضوعها للعقل، فضلا عن اهتمامه بالتعبير الفني لهما وقد يصل إلى مرحلة الشعر أحيانا[3].

---

[1] . كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، (طرابلس: دون نشر، 1982)، ص625.

[2] . بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، ت: أحمد حيدر، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977)، ص134.

[3] . محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مصدر سابق، ص120- ص122.

لا يلجأ بريخت في بناء منظره المسرحي بإطار واقعي، بحيث يعكس تفاصيل الحياة خالقا حالة الإيهام لدى المشاهد، بل هو لا يهتم بالتفاصيل والجزئيات، حتى أنه يستخدم الإشارة والرمز إلى الأشياء، جامعا أسلوبا واقعيا إيحائيا، إذ يكتفي بعرض جزء من الشيء ليدل على كليته، فبدلا من بناء غرفة يكتفي بجانب منها، حائط، باب، بعض قطع الأثاث، وتدل حركة الممثل المجردة أيضا على الإيحاء إلى الأشياء، وقد يستخدم الأشياء الواقعية المتعذر انجازها، إذ يلجأ المصمم إلى الرمزية للاستعارة، ومع هذا يصر بريخت على أن يكون قرص القمر أو الشمس المرمز عنهما مثلا أن يتدليا من أعلى المسرح بسلاسل واضحة للعيان، ولا تستخدم الستارة في المسرح الملحمي والتي تبقى مرفوعة، ليرى المشاهد كل شيء على خشبة المسرح من إعداد وتغيير المناظر، ليحتفظ المشاهد بوعيه ويسلّم بأن ما يحدث أمامه هو مسرحا وليس الحياة، فضلا عن كسر حالة الإيهام[1].

ينطلق بريخت لمفهومه للمسرح الملحمي من عدم الاندماج في وسائل العرض، بل يعدها وسائل مساعدة للمشاهد في إبقائه في حالة ذهنية يقظة تساعده في إطلاق حكم أو نظرة نقدية إزاء ما يحدث أمامه، لذا باتت مهمة المنظر المسرحي في المسرح الملحمي، ألا تكون "مجالا لتضليل المتلقي عن طريق استخدام حيل مسرحية تجعله ينسى أنه مسرح وكأنه يعيش داخل قطعة من الواقع"[2]. إذ لم يعد المنظر في المسرح الملحمي إطارا تاريخيا واجتماعيا لبيئة الأحداث الخارجية والتي يتم تقديمها على خشبة المسرح، فالعلاقات دائما متغيرة ما بين الإنسان والطبيعة، من وصفها عنصرا مؤثرا فيها، ومن ثم يجد انعكاس هذا التأثير على خشبة المسرح من ناحية

---

[1] . أمين العيوطي، المسرح الملحمي عند بريخت، في: مجلة المسرح، العدد (35)، القاهرة، مسرح الحكيم، 1966، ص44، ص45.

[2] . إبراهيم حمادة، مفهوم التغريب عند بريخت، في: مجلة الأقلام، العدد (9)، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1977، ص39.

التغيير، لذا بات مهما (بناء المنصة)، وهو مفهوم يطلق على بناء الديكورات الثابتة والتي غالبا ما تستخدمها المسرحيات الواقعية، لكن الأمر مختلفا في المسرح الملحمي، إذ يكون كل شيء متنقلا وغير ثابتا ولأسباب فنية تستدعي النقل والتغيير، وعلى مصمم المنصة تقديم صورة عن العالم المتغير وفق قوانين غير مكتشفة بشكل نهائي وحسب رؤيته، التي بدورها تساعد المشاهد الجالس في الصالة على فهم هذا العالم المتغير، وأن تمنحه نظرة اقتصادية، وعلى المصمم أن يتذكر دائما كم هي عظيمة إراءة العالم للمشاهد الذي يتوجب أن يعيش فيه[1].

ونتيجة التغيير والتبسيط والتجريد الذي أصاب خشبة المسرح الملحمي والتي يعتليها الممثلون والجوقة والفرقة الموسيقية، ينسج بريخت مقولة شعرية إزاء منظره المسرحي الذي يبنى ويتغير أثناء المشهد ويجب أن يكون مرئيا بالكامل.

ارفعوا ستار مسرحي، ولا تخفوا خشبة المسرح وراء ستار

دعوا المشاهد وهو مضطجع في مقعده يرى الاستعدادات النشطة التي تجري من أجله ببراعة ودهاء!

دعوا يرى قمرا من صفيح يتدلى من أعلى بأسلاك رفيعة.

أو سقفا يحمله العمال على خشبة المسرح.

لا تدعوه يرى أكثر مما ينبغي، ولكن دعوه يرى شيئا.

وحتى يدرك أننا لسنا سحرة.

بل مجرد عمال، يا رفاق[2].

[1] . برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص186، ص187.

[2] . شفيق مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، (بغداد: مطبعة الأديب البغدادية، 1972)، ص155.

المنظر المسرحي من جهة المشاهد لا يخلق إيهاما بمكان الحدث، وقد يؤشر عليه بصورة غير مباشرة، وعليه في الوقت نفسه أن لا يكون ذا بعد جمالي للممثل نفسه الذي يرى الأشياء في المنظر والتي يتعذر على المشاهد رؤيتها، ولا تثير عنده أي إحساس بالوهم الواقعي.

خلق بريخت من خلال مسرحه الملحمي علاقة هارمونية بين وسائل العرض ذلك حسب وظيفة كل وسيلة ودورها في التقديم، وليس على حساب القسم الآخر، وبغض النظر عن مدى وظيفة كل منهما وأهميتها على الأخرى، وليس من المفضل تقديم وسيلة على أخرى، فضلا عن هذا جعل من الممثل أيضا ذا علاقة متينة مع عناصر العرض المسرحي، إذ جعله عنصرا ديكوريا وذا بعد جمالي، فضلا عن فاعليته مع عناصر العرض الأخرى، فالممثلون "يشكلون بالنسبة لمصمم المنصة أهم عناصر الديكور"[1].

أكد بريخت على ضرورة الكشف عن مصادر الإضاءة، ولا ينبغي إخفاؤها خلف أماكن المسرح، ذلك لكسر حالة الإيهام التي تستخدم في المسرح الواقعي التي تكون أجهزة الإضاءة فيه مخفية غير ظاهرة، وجل ما يريد أن يتوصل إليه بريخت من عنصر الإضاءة هو إسقاط الضوء على الحقيقة كما هي وليس كما فعل التعبيريون من ناحية التصرف الفني والإيحاء واللعب فيها في خلق أجواء نفسية، وليس كما فعل الواقعيون من جعلها مواضيع خلابة وذات سحر جمالي تشتت ذهنية المشاهد وتجره إليها متجاوزة فعل الممثل، وتجعله مجرد مستهلك لفعل جمالي، إذ أن المسرح الملحمي "لا يستهلك المتلقي كليا ولا يدمجه في العرض بل يحتفظ له ببعد قليل يسمح له برؤية نفسية"[2]. وقد استخدم بريخت الدلالة عن طريق الكلمة لدلالة الليل أو طلوع النهار،

---

[1]. بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص188.

[2]. رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، مصدر سابق، ص82.

وقد عمد على إسقاط قرص القمر المتدلي بالسلاسل دلالة الليل، وهو يقترب إلى الوسائل التقليدية التي استخدمها الإغريق والرومان والممثلون في عصر الاليزابيث في استخدامهم المشاعل والشموع للدلالة على الليل، وابتعد بريخت عن اللعب بالإضاءة وابتعد عن الإضاءة المعتمة الكاملة أو شبه الكاملة، لأنها غير مريحة وتخلق أجواءا من شأنها أن تشتت انتباه المشاهد بدلا من إيقاظه، بوصف المسرح لديه سمعيا ومرئيا[1]. لذلك فضّل بريخت الإضاءة القوية الغامرة لتكشف كل شيء على خشبة المسرح، لكي لا تخلق وهما لدى المشاهد ولإيقاظ ذهنيته وتحفيزه لمتابعة العرض، ويؤكد على مهندس الإضاءة بشعره قائلا:

أعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الإضاءة!

لأنه كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح وممثليه

أن نقدم رؤيتنا للعالم في العتمة والظلال؟

إن ضوء الغسق الخابي يجعل النوم يتسلل إلى الجفون،

ونحن في حاجة إلى يقظة مشاهدينا بل وتحفزهم لمراقبتنا،

وحتى إذا ما أصروا على أن يحلموا، فليحلموا في ضوء غامر[2].

تقدم الموسيقى من فرقة الاوركسترا والتي تأخذ مكانا على خشبة المسرح، وهي على الرغم من وصفها أحد وسائل العرض المسرحي الملحمي، إلا أنها تحمل هويتها المستقلة، وهي غالبا ما تكون على الضد مع الحدث ولا تسايره بقصد تأكيد مفهوم التغريب، فهي في موقف متوتر تقدم موسيقى هادئة وقد يحدث العكس، وهذا التضاد يجعل المشاهد واعيا غير مندمجا مع الحدث وتساعده على استجابته النقدية، إذ

---

[1] . أمين العيوطي، المسرح الملحمي عند بريخت، مصدر سابق، ص45.

[2] . شفيق مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، مصدر سابق، ص154.

تحمل الموسيقى في المسرح الملحمي صفة التعددية والتفرد مع الأحداث والمشاهد المتعددة والمتفردة بحد ذاتها، وإن أنصع "تجديدها يتمثل في تمييز القطع الموسيقية بوضوح عن مجمل الحدث المسرحي، لقد تأكد مع ذلك من حيث المظهر أيضا"[1]. وتبقى وظائف الموسيقى في المسرح الملحمي مهمة جدا ولا يمكن التخلي عنها، إذ أنها تفسر الحدث لا لتصفه وتنقل التعبيرات وتتخذ المواقف وتقدم التصرف والسلوك وتعرضه وتكشف ماهيته، فضلا عن توضحيها المعاني الاجتماعية، وبفضلها تساعد الممثل على إجلاء المعاني الداخلية والاجتماعية والأساسية لعلاقات الحدث المسرحي كافة[2].

تستند التقنية الإخراجية في المسرح الملحمي على أداء الممثل الذي يجسد تلك الصورة المسرحية، التي من خلالها يتم توضيح تبعية الإنسان لظروفه الفكرية والجمالية، فضلا عن التغيير الحاصل في مجمل العلاقات القائمة بين البشر، جاعلا عنصر التناقض قائما فيها، ولابد لهذه الصورة المسرحية المقدمة من قبل الممثل من احتوائها مقتضيات وأفكار تحفز عنصر الاستجابة لدى المشاهد، لأن الإنسان لدى بريخت قادر على أن يحدد مصيره بدلا من خضوعه كليا لعوامل خارجة عن ذاتيته وإرادته، كالبيئة والوارثة، لذا لابد من أداء من شأنه رفع قيمة الإنسان في تحديه لتلك القوى السياسية والاقتصادية التي تحد من عملية الإصلاح الاجتماعي، وفي الوقت نفسه اشتراك المشاهد فعليا في العرض المسرحي واتخاذه موقفا معينا، بعيدا عن الاندماج، إذ أن "التمثيل يجري بطريقة ما، بحيث إن المشاهد يمنع من أن يجد نفسه في شخصيات المسرحية"[3]. إذ أراد بريخت في مسرحه تحطيم كل الأطر والأساليب التي

---

1. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص203.
2. المصدر نفسه، ص206.
3. Willett, John, Brecht on theatre, Hilla Wang, (N. Y. : 1964), p. 91.

تحدث اندماجا غير واعيا، فضلا عن تحرير خشبة المسرح من الأطر كافة، والنظرة السحرية التي تجر المشاهد إلى حالة من الوهم، وهو هنا يتعارض مع طريقة ستانسلافسكي الأدائية القائمة على فكرة الاندماج التام مع الشخصية وضرورة تقمصها وتجسيدها بكل أبعادها، إذ انتقد بريخت هذه الطريقة من وصفها تثير مزاج المشاهد عن طريق مزاج الممثل، من خلال طريقة الأداء القائمة على كلام وحركات إيقاعية التي تسلب ذهنية المشاهد وعقليته، وجعله مشاهدا مستقبلا ومستهلكا لفعل فقط، وهو في الوقت نفسه يرفض هذا النوع من المشاهدين الذي يقع أسير الحدث ويقع في حالة نشوة وغيبوبة، بل كان يطلب من المشاهدين، أن "يفكروا لا أن يشعروا، لهذا كان ينتظر من الممثلين أن يعرضوا القضية لا أن يتقمصوا الشخصيات التي يلعبونها "[1]. وبذلك يضع بريخت مفهوم التغريب بوسائله المتعددة، من الممثل الراوي للأحداث مع فترات القطع مع التعليق على الأحداث ومخاطبة المشاهد بصورة مباشرة، فضلا عن استخدام الأفلام السينمائية والفانوس السحري والشرائح والإعلانات واللافتات، من أجل خلق وإيجاد إحساس بالمسافة، فالممثل في المسرح الملحمي، عليه أن " يلتزم البعد الفاصل بينه وبين الشخصية، ويعبر عن موقف من المواقف تعبيرا تاما ولا يعرب عن حقيقته النفسية التي ينفرد بها "[2]. هذا من جهة ومن جهة أخرى جعل المشاهد يفكر ويستنتج ويستقرأ الأحداث، ومن ثم جعله عضوا فعالا ومفكرا. والتغريب ما هو، إلا دعوة المشاهد " لكي يتوقف، وهو يعني القطع، يعني التدخل.. وهو فوق كل هذا دعوة للمتلقي لكي يعمل بنفسه لكي يكون مسؤولا أكثر عن تقبله ما يراه واقتناعه به، باعتباره شخص ناجح "[3]. ولكي يتوصل

---

[1] . جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، مصدر سابق، ص65.

[2] . جنفييف سيرو، تاريخ المسرح الحديث، ت: بدر الدين قاسم، (دمشق: مطبعة جامعة دمشق، 1974)، ص213.

[3] . بيتر بروك، المكان الخالي، ت: سامي عبد الحميد، (بغداد: جامعة بغداد، 1983)، ص76.

الممثل إلى تقديم صورة مغرّبة، عليه أن يعمد إلى تقنية معينة من شأنها إبعاد المشاهد عاطفيا أولا والابتعاد عن كل ما هو مألوف ومتعارف من جهة، ومن جهة ثانية عدم تقديم كلية الأشياء التي من شأنها تقديم شيئا جاهزا للمشاهد، فالإغراب " نوع من الفن يتخذه الكاتب أو الشاعر أو الممثل أو المخرج يتعمد تعطيل وصول شيء من فنه إلى الجماهير، أو ليثير، ثم يصل من إثارته إلى نقطة (عدم توازن)، الذي يجب أن يحدث بين القطعة الفنية التي يقدمها وبين شبيهها في الحياة أو مماثلها من إحساس "[1].

الممثل عند بريخت ليس هدفه تقديم شخصيات بكامل سلوكها وتصرفاتها، رافضا في الوقت نفسه أسلوب الاندماج والتقمص الذي يفقد طموح الممثل، لأن التمثيل في مسرحيات بريخت " لا يقوم على تصوير الوهمي، فالممثل يجب ألا يتظاهر بأنه يمثل الشخصية، بل عليه أن يقوم بالدور من الخارج... ولكن في شيء كثير من الدقة التي كان يتطلع إليها ستانسلافسكي "[2]. فالممثل عند أدائه على المسرح لا يقدم شخصيات كاملة بقدر ما هو شخص يقص أو يسرد أفعال شخص آخر في لحظة معينة في الماضي، ولكي ينقل هذه الحالة وهذه الأفعال ويقربها من ذهنية المشاهد، يقوم باستعارة كل التعبيرات الحركية لتلك الشخصية، فهو يسترجع تلك الأفعال أو الحادثة التي رآها تحدث أمامه لذلك الشخص وهو الآن يعيدها أمام المشاهدين، يقول بريخت: " لا يتعين على الممثل وهو يسعى إلى عرض شخصيات معينة مع إظهار تصرفاتهم، أن يرفض نهائيا وسائل التقمص، أنه يستخدم هذه الوسائل في ذلك المستوى فقط الذي يمكن أن يستخدمها به أي إنسان، من أجل أن يقدم إنسان آخر "[3]. ويعد هذا الابتعاد عن الشخصية من قبل الممثل نوعا من الإغراب، ومن ثم تقديمها

1 . كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، مصدر سابق، ص621.

2 . أريك بينتلي، المسرح الحديث، ت: محمد عزيز رفعت، (بيروت: مؤسسة أيف للطباعة والتصوير، 1964)، ص365.

3 . برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص130.

من دون التأثر بها إلى درجة تنتفي صفة التمثيل من أداء الممثل واقتصاره على سرد حوارات دوره، وفي الوقت نفسه هذا لا يعني التنصل عن الدور من قبل الممثل والابتعاد كليا عن الشخصية، ومن ثم عدم فهمها وتقديمها بشكل فني مناسب والإجادة في تقديمها والقيام بدوره التمثيلي، بل "عليه وهو يجيد دوره أن يبتعد عنه جهد طاقته، لكي يكون التمثيل أقرب ما يكون إلى العرض الموضوعي، ويكون مجال الوهم فيه ضعيفا "[1]. أي لابد من أن يكون هناك إحساس بالمسافة أثناء الأداء بين الممثل والشخصية، وعليه أن يتمتع الاثنان بذاتية ولا يطغي أحدهما على الآخر، مع الاحتفاظ بكل واحد منهما بمشاعره الخاصة غير المتطابقة لإبعاد مشاعر المشاهد في الوقت نفسه مع مشاعر الشخصية، وهذا ما نادى به ديدرو أيضا من قبل، فالممثل في المسرح الملحمي يؤدي دوره بمعزل عن مشاعر الشخصية، فهو عندما يؤدي دور شخص يتألم، يقول للمشاهد "أنظر! هذا الشخص الذي أودي دوره يتألم. ولكن مهلا! حذار أن تندفع فتتوحد معه وتتألم معه لأن ذلك لا قيمة له. المهم هو أن تعرف، أنا وأنت، ما الذي يجعله يتألم، ثم نفكر معا، ونتدبر، ونعمل ملكاتنا النافذة، فإذا اقتنعنا بآلامه، ذهبنا نبحث عن مسبباتها في وجوده الاجتماعي، حتى نعمل على إزالتها"[2]. فالتمثيل في المسرح الملحمي ليس وهما خالقا للإيهام، والممثل في أدائه لا يذوب في أبعاد الشخصية ومشاعرها، لذا بات من واجبات الممثل الرئيسة في المسرح الملحمي، هي ألا يتقمص الدور ويندمج مع الشخصية، بل ينبغي عليه أن يكون مبلّغا ومخبرا عن الشخصية وعن الفعل والحدث المسرحي، كما ينبغي عليه ألا يسمح للمشاهدين مهما كانت الأسباب بالمشاركة العاطفية مع الشخصية ومع فعل المسرحية وأحداثها، بل يجب دفعهم إلى التفكير وحثهم على اتخاذ قرارات ومواقف نقدية،

1 . يوسف عبد المسيح ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث، (بيروت: المكتبة العصرية، د. ت)، ص86.

2 . شفيق مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، مصدر سابق، ص162، ص163.

فالممثل (البريختي) خليط من محاضر ومقدم وقاص ومعلّق ومبلّغ ومؤدٍ في وقت واحد[1].

يستند أداء الممثل في المسرح الملحمي على أولوية الجانب العقلي وتقديمه على الانفعالات والعاطفة، أنطلاقا من وصف الممثل ليس الشخصية بذاتها، فهو ليس هملت أو لير أو مكبث، بل هو يقدم مجمل أفكار تلك الشخصيات وآرائها ويقوّم سلوكها وتصرفاتها ويقوّم حالاتها، لذلك يؤكد بريخت على الجانب العقلي التقني لأداء الممثل الذي عليه، أن "يوضح دوره، وأن يظل بمنأى عن الشخصية، ينتقدها، ويؤكد دوما أن في استطاعته اتخاذ القرار المضاد. ومثل هذا التمثيل، يشبه شخصا في حياة الواقع، يحكي ويصف ويعيد تمثيل معركة شهدها"[2]. والممثل هنا لا يناظر الشخصية بكليتها، بل يقف إلى جوارها متخذا موقفا إزاءها، دافعا المشاهد في الوقت نفسه إلى اتخاذ قرار وموقف حيالها، لأنه يعي ويفهم أن ما يقدم هو أداء فقط، لكن على الممثل هنا هو الآخر أن يفهم ويعي أن انفصاله وعزله عن الشخصية والدور الذي يؤديه، لا يعني أنه وقع في حالة تناقض معه، بل "بمعنى عرضه لهذا الدور من بعيد، كأنه يعرض حادثة معينة أو يرويها أو يضع الأسئلة عنها، تحريكا لذهن المتلقي واستفزازا لمحاكمته العقلية ليتخذ المتلقي نفسه القرارات الحاسمة أو يقدم الأجوبة المناسبة"[3]. وهذا الفصل بين الممثل ودوره ومن ثم الممثل والمشاهد شيء ضروري لكليهما، لتحقيق هدف المسرح الملحمي في السعي والتدخل في كل شيء ومحاولة الرقي بالإنسان من حالة ما هو كائن عليه إلى حالة ما يجب أن يكون، وهذا لا يعني إحلال مكان ذلك الإنسان، بل مواجهته وطبع السلوك بأسم الكل من أجل التغيير

[1] . موريس فيشمان، تدريب الممثل، مصدر سابق، ص24، ص25.

[2] . بامبر جاسكوين، الدراما في القرن العشرين، ت: محمد فتحي، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. ت)، ص153، ص154.

[3] . مارتن أسلين، تشريح الدراما، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1978)، ص130.

الجذري، لذا لابد من تغريب كل شيء على خشبة المسرح، وعلى الممثل والمشاهد القيام بدورهما والاحتفاظ بهويتهما المستقلة والناقدة، لذا بات على "الممثل أن يقف إلى جوار الشخصية التي يؤديها، وينبغي عرقلة الاندماج والتقمص العاطفي، لجعل المتلقي حرا في انتقاد الأحداث والمواقف التي يجري عرضها "[1]. فالممثل هنا يقدم دوره بوساطة السرد ورواية الأحداث والأفعال لشخصية في زمن ليس زمنه، مستعيرا حركاتها وإشاراتها وصوتها مبتعدا قدر الإمكان عن صفة تجسيد عواطف الشخصية وأحاسيسها، ولكن في مواقف معينة تتطلب منه ذلك، فعليه القيام بذلك مع الاحتفاظ بمشاعره وأحاسيسه وعدم إلصاقها مع مشاعر الشخصية، ومن ثم الاحتفاظ بمشاعر المشاهد أيضا، إذ طلب بريخت من الممثلين، أن " يحتفظوا بنفس المسافة التي تفصل بين الشخصيات التي كانوا يصورونها، تماما مثلما يتوقع ذلك للمتلقين أيضا، إن عمل الممثل أن يعرض الشخصية فقط أو الأحسن عليه ألا يعيشها "[2]. وذلك لأن شخصياته المسرحية لا توحي أو تثير أي وهما من شأنه أن يقلق ذهنية المشاهد، إذ هي تظهر هويتها وعلاقتها بوساطة شذرات أو لمحات تقدم بعناية مع الاحتفاظ بمظهرها كدلالة لجوهرها، ولأجل إظهار عنصر التغريب، يلجأ بريخت إلى التكرارية والازدواجية في ذات الشخصيات والأحداث، وإن بعض شخصياته تعلّق وتنتقد نفسها في حالة معينة ومختلفة عما هي عليه الآن.

يحدد بريخت وسائل لأداء ممثله تساعده على الابتعاد عن حالة الاندماج التام وتقمص الشخصية، وتمهد لمفهوم التغريب الذي يعد عماد بناء المسرحية الملحمية، ولكي يتوصل الممثل إلى درجة كافية من الابتعاد عن الشخصية والتمكن من عرضها، لابد من القراءات الكثيرة والعميقة للدور، إذ لا يسمح "للممثل أن يندمج في

---

[1]. أيرنج فيشر، برتولد بريخت والسياسة، مصدر سابق، ص28.

[2]. رونالد جراي، بريخت، ت: نسيم مجلي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972)، ص88.

الشخصية في وقت مبكر جدا، يتعين عليه أن يبقى كقارئ مدة أطول (دون أن يستحيل إلى قاص) إن استنكار الانطباعات الأولى يعتبر أساسا هاما"[1]. وهذه الوسائل الأدائية التغريبية التي يعتمدها الممثل في المسرح الملحمي من شأنها أن تتيح له فرصة المسك بالشخصية والدور وعدم الخضوع لها كليا، وهذه الوسائل هي:

1. النقل على لسان الشخص الثالث.
2. النقل بالزمن الماضي.
3. قراءة الدور إلى جانب التعليقات[2].

يقوم الممثل وبعد أن امتلك مسافة نقدية إزاء الشخصية الممثلة، بروايتها أو الحديث عنها والوقوف معها بصيغة الطرف الثالث، فهو حيادي لا يقوم على تجسيدها وتصوير مشاعرها، وبفعل هذه المسافة مكنته في الوقت نفسه من الرجوع إلى نقطة ينظر منها إلى تلك الشخصية ليعلق أو ليعطي ملاحظاته عليها، فعقله الواعي نشيط ومتوثب ويعي ما يقول وما يفعل. وقد لجأ بريخت أحيانا إلى استخدام شخصية الراوي الذي يسرد حواره بصيغة الزمن الماضي وبضمير الغائب، وفي الوقت نفسه هناك ممثل آخر يقوم بترجمة الحوار بأداء صامت، وعند تطبيق هذه الوسائل الأدائية من قبل الممثل لا يعني في الوقت نفسه أنه لا يمر بمرحلة التوحد مع الشخصية، لكن في اللحظة التي يتحكم فيها الممثل بعواطفه، وهي مرحلة ثانية متطورة بعد أن مسك الممثل بالشخصية جيدا ومعايشتها في أثناء التمرينات، إذ أن من الجائز "استخدام اندماج الممثل في الشخصية خلال التمرينات ولكن يجب تجنب ذلك عند العرض، فأن ذلك يجب أن يكون فقط على اعتبار أحد أساليب المراقبة"[3]. ويطالب بريخت

[1] . برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص131.

[2] . المصدر نفسه، ص133.

[3] . المصدر نفسه، ص238، ص239.

بعلاقة من نوع خاص بين الممثل والشخصية وإن سمح بالاندماج في التمرين، فضلا أن الاندماج يعد عنصرا مهما للممثل لمراقبة الشخصية والبحث عن ماهيتها، يقول بريخت: " إنني أقف إلى جانب الاندماج في مراحل معينة من مراحل التمرينات غير أنه من الضروري أن نضيف إليه شيئا آخر هو على وجه التحديد الارتباط بعلاقة ما مع الشخصية المطلوب الاندماج بها وأن نضيف إليها تقييما من الناحية الاجتماعية "[1]. هذا بالإضافة إلى أن الممثل هنا يمثل المجتمع وليس الفرد.

أبتعد أداء الممثل في المسرح الملحمي عن الاهتمام بالدواخل النفسية للشخصية، إلا في حدود التعبير عنها، ومن الممكن تسمية مسرح بريخت مسرحا خارجيا تقديميا، وإن كانت هناك حالة اندماج معينة في مراحل إعداد الدور الأولى، ووجب أن تكون هناك علاقة معينة مع الشخصية بغية تقويمها اجتماعيا، ومن الممكن عد مسرح بريخت مسرحا حركيا ومرئيا لاكتشاف الواقع من خلال الابتعاد، لأن الحركة من شأنها توليد المعاني، وإمكانية تطبيق الديالكتيك من ناحية اجتماعية، وإن النظرة المتفحصة لها من شأنها أن تحل مجمل المشكلات والعراقيل التي تعترض الممثل أثناء دراسته لدوره، ومن ثم تسمية الممثل الملحمي بالفيلسوف بعد أن كان كاهنا في المسرح القديم[2].

طالب بريخت ممثله بترجمة دوره وتحويله إلى صيغة ضمير الغائب، وسرد دور الشخصية من حيث أفعالها وأقوالها وتحويلها من صيغة الكلام المباشر إلى صيغة الكلام غير المباشر، بدلا من أن يقول (أنا فعلت كذا) يقول (أنه فعل كذا) مع إعطاء

---

1 . أحمد عتمان، قناع البريختية، في: مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد (3)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص71.

2 . ينظر: فالتر بنجامان، بريخت، ط1، ت: أميرة الزين، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974)، ص10- ص24.

تعليق وملاحظة على ذلك الكلام غير المباشر، مما يؤدي إلى وجود تناقض ما بين نبرات الصوت لدى الممثل والشخصية، ومع النقل بزمن الماضي يمكن إحداث مفهوم التغريب في الأداء، ولذا بات على الممثل، أن "يفكر في دوره بضمير الغائب، وبهذا يستطيع أن يتجنب تقمصه للشخصية... ويستطيع أيضا أن يحتفظ بموقف يستطيع منه أن يعلق على الدور الذي يلعبه، بينما يقدمه للمتلقين"[1]. لذا باتت مهمة انتباه الممثل وتركيزه أثناء عملية التعليق والقطع والانتقال من حالة إلى أخرى ومن شخصية إلى أخرى حاجة مهمة، وألا يكون هناك حالة التباس أو عدم معرفة ودراية للحالة أو في لحظة القطع والتعليق والانتقال، وهذا يتأتى من محددات يضعها الممثل نصب عينيه ليكون متمكنا من إعداد دوره، ويأتي تعرف النص والشخصية من أهمها، ومن ثم تأتي مرحلة المعايشة ثانيا، والتي تتم غالبا في فترة التمرينات وفيها يتم البحث والتقصي والكشف عن ماهية الدور وحقيقته من وجهة نظر ذاتية، وأخيرا لابد من النظر إلى الشخصية من الخارج، فالتعرف يتأتى من خلال القراءة الكثيرة للنص وكشف حقيقة الشخصية، ويجب أن يضع الممثل في حسابه ألا يأخذ وقتا طويلا في مرحلة المعايشة، والإسراع في كشف الشخصية والدور، وبلورة صورة كاملة واضعا في حسابه عدم طغيان الصفة العاطفية والداخلية أثناء الأداء الذي لا يرفضه بريخت نهائيا، وهو أحيانا يزاوج بين الجانب العقلي والعاطفي لكي لا يسحب المشاهد إلى تلك العاطفة العمياء، مما تتطلب من الممثل أن يمتلك جسدا يتناسب مع هذا النوع من الأداء، فضلا عن طاقة صوتية في الإلقاء تكون لها القدرة على الاستجابة لكل الانفعالات والمتطلبات والظروف، لاسيما أن العرض المسرحي الملحمي أحتوى على غناء وإنشاد ورقص وحركات مدروسة للتعامل مع المنظر والقطع الديكورية المجردة والمتنقلة والمتغيرة بوساطة الممثل نفسه، بالإضافة إلى تلك الموسيقى المعبرة عن

[1] . رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق، ص150، ص151.

المضامين الفكرية والسلوكية، وهنا يطالب بريخت ممثله بالاستغلال الكامل والأمثل للإمكانيات والطاقات الجسدية والصوتية، وأن يكون في حالة استرخاء تام غير متوتر، وأن يستخدم صوت القارئ لا صوت الشخصية ونبرتها بالدقة، وذلك لتعزيز عامل التغريب، وفي الوقت نفسه ألا يلجأ الممثل إلى أن يسحر المشاهد بأي حركة مهما كانت درجة بساطتها، لأنها تؤدي به إلى ضعف استجابته النقدية وتفكيره واستعداده، إذ لابد من الابتعاد معه عن الصيغ السحرية والانفعالية والاندماج مع الشخصية والحدث وعدم الوصول به إلى حالة من النشوة والغيبوبة، لأنه في المسرح الملحمي " لا يشترك المتلقي المسرحي في كل الأحاسيس، بل يستبدله بمتلقي ناقد لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية ويجعله مفكرا وناقدا على ما يراه على خشبة المسرح، عاقلا في برود غير متأجج أو مشتعل، وبريخت يستبدل المعايشة المستكينة القاصرة عند المتلقي بنشاط فكري راقٍ ثاقب بدلا من عدم المقاومة "[1]. على الممثل ألا يتعرض إلى تلك الحالة، وعليه ألا تكون عضلات جسده متوترة وغير مسترخية، ولكي يكون في معادلة متوازنة إزاء المشاهد الناقد الواعي، وجب عليه الاسترخاء الكامل وتجنب كل أنواع التوتر الجسدي مهما كان بسيطا، فإذا " ما أدار رأسه بينما تكون عضلات رقبته متوترة، هذه الحركة كفيلة بأن تجذب وراءها (كالسحر) حركة أنظار وحتى رؤوس المتلقين وبذلك يؤدي إلى إضعاف أي تفكير وإحساس يتعين على مثل هذه الوقفة إثارته "[2].

ينبغي التحرر كلية أثناء إلقاء الممثل لحواره، من " الرخامة التي يعتمدها القسس والتي تهدهد المتلقي بحيث يتوقف عن استيعاب معنى الكلمات "[3]. وعليه أن يستخدم

[1] . كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، مصدر سابق، ص621.

[2] . برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص235.

[3] . المصدر نفسه، ص235.

صوت القارئ لا صوت الشخصية بحرفيتها ونبرتها بالدقة، ولتعزيز عامل التغريب يتعين على الممثل القطع في تسلسل أدائه بقطع الحادث القائم بتقديمه، وفي الوقت نفسه بالتعليق عليه مسجلا ملاحظاته ليؤلف نصه الخاص إزاء الشخصية، ومن ثم خلق صورة مغرّبة لدى المشاهد من خلال مواجهته المباشرة والحرة معلنا ومقدما فكرا يفصح عن فهم دقيق لمجمل التناقضات الاجتماعية، وخالقا في الوقت نفسه تلك العلاقة الجدلية النقدية مع المشاهد، ذلك الفكر الذي يعد أساسا لكل أفعاله والذي تحتم عليه اتخاذ موقف حيادي إزاء الشخصية والدور بعيدا عن الجانب العاطفي الانفعالي، وعليه أن "يواجه المتلقين، ولا يتعامل مع الجدار الوهمي وعليه أن يكون بحالة استرخاء وعدم توتر، مستخدما صوت القارئ، لا صوت الشخصية، وفي النهاية عليه أن يستخدم الجست الصوتي والجسدي لتعزيز مفهوم التغريب"[1]. ويتم التعويض عن البعد الانفعالي بوساطة أسلوب أداء الممثل المستند على الإيماءة الصوتية والجسدية بمحاكاة الجست الصوتي والجسدي للشخصية على أساس استنساخها، فهو يقدم الشخصية على أساسها مع التبسيط والتجريد والبرود في أداء هذا الجست. ويدخل أيضا في مفهوم الحركة في أسلوب الأداء الجيد للممثل، في احتوائها على مفاهيم ومعاني اجتماعية، وهذه الحركة لا تقتصر على حركة الممثل العادية، بل تشمل السلوك والتصرف وردود الأفعال والوضعيات الجسدية كافة، وهي أيضا تشمل كل المواقف والكلام والموسيقى، مثل حركة لها قول مأثور في العرف الاجتماعي بوساطة التعبيرات الدالة ما بين الناس، فحركة التبختر للرجل الفاشي لا تأخذ معناها ومداها التأثيري ما لم يصاحب تلك الحركة مجموعة من الجثث الملقاة أمام حركته، فضلا عن اللغة التي تكمن فيها قيمة حركية، فبريخت يميل إلى اللهجة المحلية الدارجة، ومن العبارة الآتية يظهر جليا مدى قيمة اللغة الحركية، (اقتلع العين

[1]. Willett, John, Ibid, P. 95.

التي تؤذيك)، ولكن إذا ما نطقها الممثل بالشكل الآتي سيكون وقعها الحركي لديه ولدى المشاهد أقوى تأثيرا وأعمق معنى (إذا آذتك عينك.. اقتلعها)[1].

وبغية الحصول على مفهوم التغريب وتعميقه، وجب على الممثل تجاوز كل شيء قائم على الاندماج والانفعال، وكذلك على المشاهد ألا يقع في هذه الحالة، وعلى الممثل مواجهة ومخاطبة مشاهديه بصورة مباشرة وحرة، ويسمح بريخت بذلك الفرصة للممثل أن يتحدث ويتحرك، فهو راوي شخصية فقط وأنه لا يؤدي بل يقدم ولا يتكلم من نفسه بل من الآخر، ومن ثم لا يقدم أي انفعال أو إيهام، ويبتعد عن كل تعقيد، وهو مطالب أولا وقبل كل شيء أن يفهم نفسه وأنه غير ملزم أو معني بتجسيد هذه الشخصية ولو للحظة واحدة، وهو عندما يصور شخصية المجنون لا يتوجب عليه أن يكون مجنونا بالفعل، وعليه ألا يخدع المشاهد بأن ما يراه هو الشخصية وليس الممثل، وفي الوقت نفسه ألا يخدعه مرة ثانية بأن ما يراه هو حقيقة فعلا، وما عملية الاندماج المبكرة الحاصلة في التمرين إلا محطة مراقبة والشروع في رسم صورة ذهنية في عقل الممثل إزاء الشخصية بكاملها، وعليه في الوقت نفسه ألا يشرع في تناول دوره في عجالة، بل لابد من التأني لأجل الشرح والدراسة واتخاذ المواقف والملاحظات واختيار الطبقة الصوتية الملائمة والحركة المناسبة لها، وهو ملزم أيضا بفهم المضمون الفكري لنص المؤلف والهدف الأعلى في تقديم العرض، بل أن يفهم أدق التفصيلات والجزئيات في كل وسائل العرض من منظر وأزياء وإضاءة وموسيقى، فضلا عن فهمه لدقائق الحركة، بل حتى مغزى الابتسامة البسيطة التي تترسم في وجه الشخصية من حيث أسبابها وأهدافها ونتائجها، وهذا يدفع بالممثل إلى مسألة في غاية الأهمية، وهي أنه من غير الجائز تقديم شخصيات من دون أن يكون

---

[1] . فردريك أوين، برتولد بريخت حياته، فنه وعصره، ط1، ت: إبراهيم العريس، (بيروت: دار ابن خلدون، 1981)، ص170، ص171.

هناك فهم كامل ودراية وأحكام ومعارف إزاءها لتحقيق المعرفة وعن الأهداف التي تسير خلفها، وهذا أيضا يسير بخط متوازٍ مع معرفة الشخصيات الأخرى للممثلين الآخرين المشاركين في العرض، هذا الاستيعاب الكامل والاحتكاك المعرفي لكل التصرفات وحركات الشخصيات مصحوبا بذلك الفهم الفكري لهدف المسرحية ومضمونها، ومن ثم منح الأداء ذلك العمق والمنطق، وهذا الفهم يأتي من مصادر مختلفة، منها الدراسة والفهم ومراقبة الناس والممثلين الآخرين من حيث حركاتهم وتصرفاتهم وكأنهم يؤدون أدوارا معينة أمامه، وعليه أن يتأمل ويتفحص وينتقي منها ما يصلح لحركاته ذات المعاني والبعد والمضمون الاجتماعي، إذ لا يجوز "خلق شخصيات دون أن تكون لدينا عنها أحكام محددة ودون أن نسير وراء أهداف معينة... وإذا كان الممثل لا يريد أن يكون ببغاء، أو قردا فعليه أن يمتلك معارف معاصرة وأن يفهم الوجود الاجتماعي وشروطه القانونية"[1]. وهناك مقومات أخرى تعزز مفهوم التغريب وتعمقه أثناء الأداء، منها تبادل الأدوار ما بين الممثلين أثناء التمرين، كذلك تعدد الأدوار التي يقدمها الممثل، وبذلك يعتمد الأداء على الكادر برمته وليس الممثل الفرد، مما يؤدي بالممثل إلى مقاومة التطابق بينه وبين الشخصية والدور، ومن وصفه مؤديا لوظيفة اجتماعية وأنه ممثل لصفة المجتمع، بوصفه عارضا لمفاهيم وأفكار اجتماعية وفكرية وسياسية والتي تكون أهم من مكانة تقديم الشخصية نفسها، لذلك فأن الكادر الأدائي ينخرط في تعدد الأدوار، ومن ثم مقاومة ذلك التوحد بين الممثل والشخصية التي هي من صفات الممثل الأول أو النجم، ومن ثم يفقد أو يتغير انتشار الممثل في فضاء خشبة المسرح من وصفه علامة، بل أصبح شخصا يؤدي دور شخصية أخرى ويقدمها بوساطة التلفظ بالنص[2].

---

[1] . برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، مصدر سابق، ص239، ص240.

[2] . ألين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، مصدر سابق، ص146.

يضع بريخت حصيلة تجاربه في كتاب (حول فن التمثيل) الذي هدف إلى الوصول إلى الممارسة والتطبيق العملي، ويضم توجيهات فنية إلى الممثل والمخرج إضافة إلى المشاهد الذي بوساطته تتسع الدائرة ومن أجله يقوم هذا الفن، ومن جملة التوجيهات والإرشادات العملية الموجهة إلى الممثل هي:-

1. بما أن مهمة الممثل تتطلب جهدا كبيرا ومستمرا، فعلى الممثل أن يعرف كيف يروّح عن نفسه ويتفادى في كل الأوقات الإجهاد العالي من جهة والخمول التام من جهة أخرى.
2. لكي يبقى المسرح عند الممثل شيئا خاصا، عليه أن يستغني في حياته الخاصة عن كل ما هو مسرحي من دون أن يستغني مع هذا عن الأسلوب سواء أكان هناك أحد يراقبه أو لا.
3. يتجاذب الممثل في مهنته اغواءان: أن ينعزل عن الآخرين أو أن يرتمي في أحضانهم وعليه أن يقاوم كلا الاغوائين.
4. في مهنة الممثل إغواء آخر: فلكي يستدر شفقة الآخرين عليه أن يدعو من دون أن يدري إلى الشفقة على الأشرار في المسرح، عليه إذن أن يقاوم هذا الإغواء أيضا.
5. على الممثل أن ينتبه إلى ضرورة ألا يكون قابلا للخدش بسرعة، وألا يكون فظا بلا رقة.
6. إن فن المراقبة الذي يمارسه الممثل دائما، يعزيه عن أشياء كثيرة، أنه يراقب في وقت واحد، وهو يبتدع للمراقبين تصرفا يناسب كل المواقف، التي لا يكون بوسعه مراقبتها.
7. إن الممثل لا يهتم بنفسه فقط إلا عندما يتدرب.

8. على الممثل أن يدرس دائما قانونية التصرف في علاقة الناس المتبادلة، إن المجتمع هو الذي يكلفه بالعمل، فعليه أن يدرسه.

9. على الممثل أن يطور من حاسة سمع مطلقة لصوت الحقيقة، فهو لا يقف على المسرح إلا ليقوم بكشف الحقيقة.

10. لا يجوز للممثل أن يمنع عن نفسه السرور والحزن، فهو يحتاج هذه المشاعر لعمله، وعليه أن يسعى قبل كل شيء ليحافظ على إنسانيته[1].

ويقدم بريخت في كتابه (حول فن التمثيل) بعض القواعد الابتدائية للممثل أثناء الأداء على المسرح هي:-

1. عند تقديم الشيوخ الطاعنين في السن أو الأوغاد أو العرافين، على الممثل ألا يتكلم بصوت متصنّع.

2. على الممثل أن يقوم بتطوير الشخصيات ذات الأبعاد... .

3. يجب عدم رسم شخصية الأبطال كما لو أنهم لن يصابوا بالرعب أبدا، أو الجبناء كما لو أنهم لن يكونوا شجعانا أبدا، إن تصنيف الشخصية في صفة واحدة مثل بطل أو جبان هو خطر تماما.

4. عند الكلام السريع لا يجوز الصراخ، وعند الكلام العالي لا يجوز الانفعال.

5. إذا أراد الممثل أن يحرك عواطف المتلقي، فعليه ألا يكون مستثار العواطف، لأن استدرار الشفقة والحماس وما إلى ذلك، يكون عموما على حساب الواقعية.

6. ... .

[1] . برتولد بريخت، نصوص حول مهنة الممثل، ت: قيس الزبيدي، في: مجلة الحياة المسرحية، العدد (4،5)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978، ص175.

7. إن الإحساس الاجتماعي هو حتما ضروري للممثل، إلا أنه لا يعوض عن المعرفة بالأوضاع الاجتماعية كما أن معرفة الأوضاع الاجتماعية لا تعوض الدراسة الدائمة لهذه الأوضاع، فالدراسة الجديدة ضرورية لكل شخصية ولكل موقف ولكل معنى.

8. ... . الحيوية ليست ضرورية من أجل إثارة المتلقي، إنما من أجل الوصول إلى النمو الدرامي الذي هو ضروري للشخصيات وللمواقف وللمعاني على المسرح[1].

يؤشر بريخت بعض الميول السلبية في الأداء والتي ينبغي على الممثل الابتعاد عنها ومكافحتها وهي:-

1. التوجه إلى منتصف المسرح.
2. عزل نفسه عن المجموعات، لكي يقف وحيدا.
3. الاقتراب دائما من الشخص الذي يتحدث إليه.
4. النظر دائما إلى الشخص الذي يتحدث إليه.
5. عدم النظر إلى الشخص الذي يتحدث إليه.
6. الوقوف دائما، بشكل موازٍ لخشبة المسرح.
7. ارتفاع نبرة الصوت عندما يسرع في الحركة.
8. أداء المقطع من المقطع السابق بدلا من أداء المقطع بشكل منفصل.
9. طمس معالم الشخصية المتناقضة.
10. عدم التعمق في آراء كاتب المسرحية.
11. إخضاع التجارب والمراقبات الذاتية للأداء المحتملة لكاتب المسرحية[1].

---
[1] . المصدر نفسه، ص175، ص176.

ومن أهم المخرجين العراقيين الذين اهتموا بالمسرح الملحمي وقدموا أعمالهم وفقا للنظرية البريختية ومفاهيمها هو المخرج الرائد إبراهيم جلال والمخرج قاسم محمد الذي أعتمد على إعداده للمسرحية من روايات وقصص ونصوص تراثية، منها مسرحية النخلة والجيران ومسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل ومسرحية كان يا ما كان، بالاشتراك مع الفنان سامي عبد الحميد التي كانت أشبه بتوعية سياسية أستخدم فيها الأغاني السياسية والبوستر والملصقات والأفلام والسلايدات الوثائقية. كذلك يعد المخرج الراحل عوني كرومي أحد المهتمين الناشطين في هذا المسرح من خلال دراسته التخصصية لهذا المسرح وتقديمه للأعمال المسرحية وفقا لنظرية المسرح الملحمي، منها مسرحية غاليلو غاليلي ومسرحية رؤى سيمون ماشار ومسرحية الإنسان الطيب. كذلك في بعض تجارب المخرج سامي عبد الحميد، منها مسرحية الخرابة وملحمة كلكامش ومسرحية المفتاح.

وفق ما تقدم نخلص إلى الإشارات الآتية لأداء الممثل في المسرح الملحمي:-

1. أداء الممثل غير قائم على الاندماج والتقمص مع الشخصية.
2. يعرض الممثل في أدائه الشخصية والحدث لا أن يمثلها.
3. يقدم الممثل أثناء أدائه الدور من الخارج وإلا يتظاهر أنه يمثل الشخصية.
4. يستقل في الأداء كل من الممثل والشخصية ويتمتعان بذاتية خاصة والاحتفاظ بمشاعرهما.
5. أداء الممثل قائم على أولوية الجانب العقلي على الجانب العاطفي الانفعالي إلا في حدود التعبير عنه.

[1] . المصدر نفسه، ص176.

6. يصاحب الأداء التركيز والانتباه والاسترخاء التام، ولا توتر في عضلات الجسد بكامله.
7. أداء الممثل قائم على التغريب، أداء يفقد مألوفيته التقليدية.
8. يستخدم الممثل في أدائه أسلوب الراوي للشخصية والحدث.
9. يحتوي أداء الممثل على فترات القطع مع التعليق على الشخصية والحدث ومخاطبة المشاهد مباشرة.
10. الممثل أثناء أدائه شخص يقدم أو يسرد أفعال شخص في لحظة معينة في الماضي وهو الآن يعيدها أمام المشاهد.
11. يستخدم الممثل في أدائه صوت القارئ أو يستعير صوت الشخصية لا نبرتها بالدقة ولا سحر في أي حركة أو حالة تجسيد.
12. يعتمد أداء الممثل على الوسائل التغريبية في العرض: تكرار الحوار، الانتقال، القطع، التعليق، الازدواج، تبادل الأدوار، اتخاذ الممثل أكثر من دور، النقل على لسان الشخص الثالث، التكلم بضمير الغائب.
13. يحتوي أداء الممثل على الغناء، الإنشاد، الرقص، الحركات، الجوقة، التمثيل الصامت، الراوي، التعامل مع الفضاء المجرد والمرمز المتنقل والمتغير.
14. أداء الممثل قائم على الفهم الكامل للشخصية ومرجعيتها وإطارها المعرفي قبل تقديمها، مع الفهم الكامل للشخصيات الأخرى.
15. الفهم الكامل للممثل لكل تفاصيل العرض وجزئياته وأهدافه.
16. أداء الممثل قائم على علاقة مباشرة مع المشاهد، رفع الجدار الرابع.
17. أداء الممثل تقديميا خارجيا وليس تمثيليا.

تطبيق عملي:

أسم المسرحية: الإنسان الطيب*

تأليف: برتولد بريخت

إعداد: فاروق محمد

إخراج: عوني كرومي

تقديم: فرقة المسرح الفني/ فرقة المسرح الشعبي.

تعد مسرحية الإنسان الطيب من المسرحيات التعليمية التي أراد (بريخت) من خلالها توصيل مجموعة من القيم الاجتماعية والتربوية والأخلاقية، لما تحتويه من أفكار وقيم إنسانية التي تدعو إلى تغيير جوهري في الذات الإنسانية كفرد ومن ثم التغيير الإيجابي للمجتمع. تنطلق المسرحية من فكرة فلسفية تنتصر لقيمة الإنسان وجوهره ومكانته الاجتماعية، وتأسيس علاقات إنسانية قائمة على الحب والصدق والتعاون. كما تبرز المسرحية قيمة العمل ومفهومه الإنساني العميق في إعطاء هوية ومكانة لذلك الإنسان وتوثيق علاقته مع أخيه الإنسان ومع المجتمع. وفي الوقت نفسه تدين المسرحية كل المؤسسات والأنظمة التي تحط من قدر الإنسان وشأنه، وتفضح كل العلاقات السلبية القائمة على الاستغلال والمنفعة الشخصية وعلى حساب الآخرين. والمسرحية في مجملها تطرح سؤالا جذريا، وهو هل بالإمكان العثور أو وجود ذلك الإنسان الطيب الذي لا حدود لطيبته، يعيش في عالم مليء بالفوضى والاستغلال والظلم؟. وقد أراد (بريخت) في مسرحيته طرح أبعاد أكبر من خلال تحميل أقطاب المسرحية بوساطة شخصياتها ليؤشر إلى الطبقة المستغِلة المتمثلة

* . قدمت مسرحية الإنسان الطيب، على مسرح المنصور في بغداد، يوم 1985/9/14، من تقديم فرقة المسرح الفني الحديث وفرقة المسرح الشعبي، ومن إنتاج شركة بابل للإنتاج السينمائي والتلفزيوني.

بالرأسمالية، والقطب الآخر المتمثل بالطبقة المستغَلة، الطبقات الفقيرة والمعدمة. إلا أن إخراج المسرحية وحسب ما يرتكز عليه مفهوم (بريخت)، ينطلق من وجهات نظر مختلفة ورؤية تتبع البيئة والمكان والزمان لإخراجها، لأن (بريخت) يبعث في مسرحياته مهمة اكتشاف الأفكار والقيم الاجتماعية الكامنة، وعلى المخرج تحديدها وكيفية تقديمها. فالمخرج (عوني) استطاع أن يحرك شخصياته المسرحية بفهم وعمق على خشبة المسرح، باعثا رؤية وفلسفة (بريخت) المسرحية التي تنطلق من كون المسرح فنا ومتعة وتفجيرا للطاقة الذهنية والعقلية، من ثم تطهيرا للنفس، ومهمة التغيير الإيجابي والبحث عن الأفضل تبقى قائمة من خلال ردود الأفعال التي يخلقها العرض. إذ قدم (عوني) عرضا مسرحيا جادا يضاف إلى أعماله السابقة والتي نهج فيها المفهوم البريختي، مثل مسرحية غاليلو غاليلي ومسرحية رؤى سيمون ماشار ومسرحية كريولان. خاطب في مسرحيته الإنسان الطيب ومن خلالها المجتمع العراقي بعقل ثابت وخاطب وعيه الاجتماعي الذي يعد القاعدة المهمة والأساس لكل تقدم، سواء على المستوى الاقتصادي أو السياسي. والمخرج في سعيه لخلق مسرح جاد يعالج مشاكل وأفكار قائمة تمس الإنسان مباشرة وبطريقة فنية قائمة على تقديم الفكرة والمتعة في آن واحد.

يدور المتن الحكائي للمسرحية عن نزول ثلاثة حكماء إلى الأرض التي تمثل الواقع الاجتماعي، بحثا عن إنسان طيب الذي لا حدود لطيبته، يتعرفون على شخصية السقا ويطلبون منه إرشادهم على إنسان طيب يؤويهم ليلة واحدة في بيته. يعجز السقا في العثور على إنسان يقبل إيواء الحكماء. ثم يضطر إلى الذهاب إلى شخصية السيدة المومس التي تقبل في الأخير إيوائهم ليلة واحدة على الرغم من طبيعة حياتها ومعيشتها. في اليوم الثاني يساعد الحكماء الثلاثة هذه السيدة بإعطائها منحة مالية تساعدها على القيام بعمل شريف تعيش من جرائه، من هذه المساعدة تفتح

شخصية السيدة دكانا صغيرا لبيع السجائر والحاجيات الأخرى وتترك مهنتها السابقة. إلا أنها تقع فريسة استغلال مجموعة من أصدقائها والمقربين إليها، حتى ذلك الشاب الذي أنقذته من الموت وأحبته فيما بعد بصدق وطيبة، قد أستغلها أيضا من جراء طيبتها الزائدة تُستغَل إلى أبعد الحدود، إذ لم تستطع التحمل لهذا الوضع، تتنكر بشخصية أبن العم الأكثر حزما ومواجهة الذي يضع كل شيء في مكانه. تستغِل مجموعة الأصدقاء والمقربين مسألة غياب السيدة ويتهم أبن العم باختطافها وقتلها، وبعدها يقدم إلى المحاكمة التي أدارها الحكماء الثلاثة، وبعد تصاعد الأحداث تكشف السيدة عن شخصيتها الحقيقية التي لم تعد تتحمل بعد. قدم العرض فكرة مفادها، أن لا وجود لذلك الإنسان الطيب الذي يحمل طيبة مطلقة لا حدود لها، لأنه سوف يكون عرضة للاستغلال والظلم من الوسط الذي يعيش فيه، وعليه أن يكون حازما وجديا في أوقات تتطلب ذلك، لكي يحمي طيبته ويحمي الآخرين من الوقوع في الخطأ، لأن الإنسان بطبيعته يحمل جملة من المتناقضات، فهو يحمل في داخله الخير والشر، الطيبة والخبث، اللين والقسوة، البساطة والغرور. ويستطيع هذا الإنسان أن يكون متوازنا وسويا حينما يوازن تناقضاته تلك، ومتى ما رجحت كفة أحد المتناقضات أعطت لذلك الإنسان هويته وطبعه وأخلاقه، لذلك لابد من الحزم مع هذه الطيبة لكي يحميها ويواصل استمراريتها وديمومتها ويعطيها مداها وقدرتها على الفعل الإيجابي، وبدون الحزم تفقد هذه الطيبة القدرة على المواصلة وليس بمقدورها أن تكون مثالا أو أنموذجا يحتذى بها. وما شخصية أبن العم التي تنكرت بها شخصية السيدة الطيبة، إلا موازنة للذات وموازنة للطيبة عن طريق الحزم، وبذلك يعطي (بريخت) لإنسانه الطيب فرصة التحايل على طيبته أو يتجه إلى نصفه الآخر المقابل للطيبة، لكي يقف نداً للشر ويضفي على طيبته بعض الحزم والقسوة ولكي يحمي طيبته تلك، وعليه ألا يكون شريرا أو قاسيا ولا يكون أبله في الوقت نفسه جراء

طيبته، إذ لابد من الموازنة وإن موضوع الخير والشر موجود منذ القدم، وبهما تتركب طبيعة الإنسان وهمومه وسلوكه وتصرفاته سواء كان منفردا أو يعيش ضمن مجتمع. والمشاهد لديه فكرة أو موقف إيجابي مع الخير ومع الإنسان الطيب، لكونه كائنا اجتماعيا لابد له من دافع ليبحث عن الحقيقة وعن المسببات وتشخيص الخلل للوصول إلى الحل، من ثم رجحان كفة الخير، لأن الإنسان بطبيعته يميل إلى الخير والمحبة والطيبة.

حافظ المخرج على أفكار المسرحية وقيمها التربوية والاجتماعية من خلال رؤيته العميقة للنص المعد من المسرحية الأصلية، إذ جعل المعد النص بسيطا واضحا ومباشرا لدى المشاهد العراقي، معرفا ومعرّقا لحواراته مستخدما لغة ومفردات عامية قريبة من المنظومة المعرفية واللغوية للمشاهد العراقي، بحيث أمتعته عقليا وحسيا نتيجة لمحمولاتها الفكرية والعاطفية. لذا وضع المخرج نفسه في مهمة ليست يسيرة في اختياره للنص، على الرغم من تجربته وخبرته في المسرح البريختي، ذلك لما يحمله النص من مفارقات ومواقف كوميدية ومواقف فكرية عميقة، لذا توجب عليه وضع حد فاصل بين تلك المواقف للوصول إلى حالة من الانسجام الكامل من خلال وضع حد لكل موقف ينتهي ليبدأ موقف آخر مختلف، لاسيما أن خبرة المخرج مع المشاهد عميقة وأصيلة، فضلا عن خبرة الكادر التمثيلي الذي له الخبرة والتجربة والدراية العلمية الأكاديمية والثقافة العالية لمفاهيم (بريخت) وأفكار مسرحه وأهدافه.

أعتمد الإخراج الطريقة الملحمية البريختية وطريقة الأداء الخاصة بالمسرح الملحمي، مع بعض الإنزياحات البسيطة بسبب ما تتيحه الطريقة من مرونة في التجديد والخلق والإبداع. إذ رفع المخرج مشاهد الراوي والتعليق على الرغم من قلتها وجزئيتها في النص، لأن العرض كان واضحا ومباشرا ولا يحتاج إلى شرح أو تعليق، كذلك أستغل بعض الإيحاءات والترميزات والأصوات بديلا عن الحوار

كتراجع الأبواب الخشبية الدالة على البيوت إلى الخلف كدلالة على رفض أصحابها إيواء الحكماء الثلاثة. كذلك أعتمد المخرج على طاقات الكادر التمثيلي الذي ضم مستويات مختلفة، منهم أصحاب الخبرة والتجربة الطويلة ومنهم الشباب لتتجسد مقولة ستانسلافسكي (لا يوجد دور كبير ودور صغير لكن هناك ممثل كبير وممثل صغير) وليشيع مبدأ العمل بروح الجماعة والفريق الواحد وعدم السعي وراء النجومية والشهرة، فضلا أن هذا المبدأ من شأنه أن يحرر ويفجر الطاقات الإبداعية الكامنة لدى كل ممثل، لاسيما الشباب لكي يقفوا بكفاءة أمام الممثلين الكبار. فكل الممثلين في هذا المسرح لابد أن يحمل كفاءة في الأداء الحركي والصوتي، وعلمية في مجمل الأداء لكي يكون قادرا على العطاء والخلق والإبداع، فضلا عن اختلاف تجارب الكادر التمثيلي ومستوياته نظريا وتطبيقيا من شأنها أن تخلق وتجدد وتبدع، في الوقت نفسه تنبذ كل الطرائق الأدائية التقليدية، لأن أساس الأداء في هذا المسرح هو وعي الممثل وفطنته في إمكانية تفجير الطاقات الإبداعية الكامنة لدى كل الممثلين وبمساعدة المخرج واستعداده وإمكانياته في الطرح والتفسير والتحليل، لإنتاج رؤى وصور واضحة وقريبة من المشاهد بحيث تكون قابلية تأثيرها أكبر وأعمق.

لم يبتعد الإخراج عن الأفكار والقيم التي أراد أن يطرحه النص، وهي خلق صورة ومواقف الإنسان الطيب وإمكانية تواجده تحت ظل ضغط عالم المتناقضات وضغط المستغِلين. وقد كشف الإخراج بعدا فكريا عميقا من خلال إنتاجه وتقديمه علاقات اجتماعية كشفت جملة من المتناقضات بغية تقويمها أو الإتيان بأفكار وعلاقات اجتماعية إيجابية بديلة. والعرض لم يعطِ حلا مباشرا للمشاهد وإنما وضع جملة من الصور والأفكار والحقائق أمامه، ليضع الحل من عنده بعد عملية فحص ودراسة وعملية تفكير وتحليل، لأن موضوع الطيبة الذي طرحه العرض، أثار جملة من النقاش والتساؤل في ذات الإنسان وجعلته يناقش ذاته ويحاكمها ويقيس مدى

طيبته إزاء الآخرين. فهذه النهاية المفتوحة وإشراك المشاهد فيها وإثارة التساؤلات ودفعه إلى البحث وإيجاد حل مناسب واتخاذ قرار صحيح، هو هدف المسرحية وهدف العرض.

جاء ديكور العرض مناسبا وقريبا مما يتطلبه المسرح الملحمي، إذ كان بسيطا مجردا ومختزلا ذا تكثيف موحٍ ومعبر، ساعد في تكثيف الصورة المسرحية وتعميق فكرة الحدث والمشهد، فضلا عن مسايرته للإيقاع العام للعرض من خلال التنقل السريع لمفردات المناظر والقطع الديكورية، ولم يستخدم المنظر كخلفية منظرية للحدث، بل كان عاملا مكملا لبنائية الحدث والعرض. ولم يتميز المنظر بالفخامة أو التزيين، بل كان متواضعا وبسيطا، وكان عبارة عن أبواب من الخشب ونافذة ودكان بقالة وحلاق وبزاز بشكل بسيط ومختزل، وشجرة بسيطة التي أخذت من خلالها أماكن مختلفة ومتنوعة (شارع – غابة – حديقة). وأخذ المنظر صفة المشهدية المختلفة الأمكنة وبشكل بسيط ومختزل ومتغير كالأبواب والبيوت المتحركة بوساطة عجلات، والمدينة المرسومة على السايك الخلفي، فضلا عن مأوى السقا الذي كان عبارة عن زورق مقلوب، يضاف إلى ذلك مكان الحديقة، ومصنع السجائر وقاعة المحكمة، تلك المناظر التي تتغير بوساطة نقل وتغيير بعض القطع الديكورية والأمكنة المسرحية.

أستخدمت تقنية الإضاءة بالدرجة الأساس لتؤشر بداية ونهاية المشهد، فضلا عن إيحاءاتها وتفسيراتها للأحداث وبشكل عقلاني، ولتساير سرعة وبطء الإيقاع لتتناغم مع طبيعة الحدث المسرحي وعلاقة الشخصيات.

أما المؤثر الموسيقي الذي رافق العرض وأفعال الممثلين وأداءهم، فقد أعطى للعرض عمق وبعض الدلالات والترميزات للحدث، فضلا عن تفسيره للأفكار والحدث وبتناغم مع الشكل المسرحي وإيقاعه وجو الحدث النفسي، هذا بالإضافة إلى القيمة الجوهرية لأبعاد النص وقيمه ودلالاته التربوية والاجتماعية والإنسانية لتحقيق

مسألة تعميق وعي المشاهد وتفتيح ذهنيته، بغية الوصول إلى مرحلة اكتشاف الحقائق ومعرفة الأشياء المحيطة على حقيقتها، يضاف إلى ذلك دلالتها ومتابعتها للمشاهد والتي تتغير تبعا لتغير المشاهد نفسها، من حيث جوها وطابعها وإيقاعها، إذ كانت معبرة وإضفاؤها إيقاعا سليما ومتناغما مع الأداء الحركي والصوتي.

ومن ناحية الأداء تم أخذ معظم الملاك التمثيلي لعدم وجود شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، كعينة لتحليل أدائهم وفق أداء الممثل في العرض المسرحي الملحمي.

يعد أداء الممثل غير القائم على الاندماج التام والتقمص الكامل مع الشخصية من أهم المرتكزات الأساسية لآلية الأداء في العرض المسرحي الملحمي، إذ لا يقوم الأداء في هذا المسرح على اندماج الممثل التام والتقمص الكامل مع الشخصية، ومن ثم ذوبان شخصيته في الشخصية المسرحية ومن ثم الاندماج في الحدث ووسائل العرض، لأن مسألة الاندماج ومحاكاة الشخصية تبدو غير منسجمة أو متوافقة مع أهداف المسرح الملحمي وأفكاره ووظائفه، لأن اندماج الممثل ومزاجه يثير مزاج المشاهد والذي يسلب عقليته ووعيه، ومن ثم يقع في حالة نشوة. فتقليد الشخصية ومحاكاتها وتقديمها كما هي، من شأنها أن تقتل إبداع الممثل نفسه في الخلق والابتكار، ومن ثم الانقياد وراء الشخصية المسرحية وبدورها تجعل المشاهد منقادا هو الآخر لها عن طريق مطابقة الممثل لأبعاد الشخصية، وهذا من شأنه عرقلة وظيفة المسرح الملحمي، من وصفه مؤسسة تربوية واجتماعية وأخلاقية من خلال التفاعل والتواصل بين المشاهد والعرض.

طبق جميع الممثلين هذه الخاصية بفهم عالٍ ووعي عميق، لاسيما أن معظمهم يمتلك علمية أكاديمية وثقافة عالية بماهية المسرح الملحمي وخصائصه ومقوماته وآلية أدائه، فضلا عن أهدافه ووظائفه وأفكاره. إذ لم تكن هناك حالة اندماج تام وتقمص كامل للشخصية أثناء الأداء يمكن أن تؤشر بصورة واضحة، باستثناء حالات معينة

وقعت فيها الممثلة (أثمار خضر) بدور السيدة، والتي اقتربت فيها أكثر من الشخصية واندمجت فيها، كذلك اندماجها في الحدث، إذ كانت أكثر رهافة وأكثر شاعرية، لاسيما في المشهد الذي جمعها مع شخصية الشاب التي أداها الممثل (منير العبيدي) في البستان. وفي مشاهد أخرى كان أداؤها أكثر تعبيرا وعمقا وأكثر فهما ودراية والابتعاد عن الاندماج غير الواعي. أما الممثل (يوسف العاني) بدور السقا وبحكم طبيعة شخصيته التي ربط من خلالها العرض مع المشاهد مباشرة، فقد كان بعيدا عن الاندماج والتقمص للشخصية، إذ كان مقتدرا في أدائه البريختي بفعل خبرته الطويلة ودرايته بأصول هذا المسرح، فضلا عن تجربته الثرة في التواصل مع مشاهديه، هذا بالإضافة لشخصيته التي أداها كان لها بعد فني ذو عمق مسرحي لما لها من دلالات وما تحمله من أفكار عميقة وكبيرة، مما أدى إلى طبيعة أدائها القائم على اللعب المسرحي. إلا أنه كان يغالي في لعبه المسرحي هذا. كذلك أبتعد الممثل (سامي عبد الحميد) بدور الحلاق، عن الاندماج الكلي مع الشخصية في مجمل أدائه الواضح والبسيط، وإعطاء البعد الاجتماعي لشخصيته التي تملك المال وكيفية التصرف به، كذلك علاقته مع الشخصيات الأخرى. أما شخصيات الحكماء الثلاثة التي أداها الممثل (جعفر السعدي) والممثل (خليل شوقي) والممثل (رائد محسن)، فكان أداؤهم نمطيا وإن كان عدم الاندماج والتقمص قائما. في حين كان الممثل (خليل شوقي) بدور صاحب الملك أكثر تألقا وعمقا، مع اندماج بسيط مع الشخصية من حيث الأداء الحركي والصوتي. كذلك أبتعد باقي الممثلين أثناء الأداء بدرجة ما عن الاندماج والتقمص، منهم الممثل (عبد المرسل الزيدي) بدور النجار والممثل (عقيل مهدي) بدور الشرطي والمنادي والممثلة (ماجدة السعدي) بدور الأرملة والممثلة (أنعام البطاط) بدور زوجة التاجر والممثل (جعفر السعدي) بدور التاجر والممثل (منير العبيدي) بدور الشاب، الذي أقترب من الشخصية أكثر وأندمج فيها قليلا من

خلال مشاهد لقائه مع شخصية السيدة والذي أدى دور العشيق. فالممثلون قدموا نماذج الشخصيات وأبعادها وعلاقاتها الشخصية وأبعادها الفكرية من دون مسألة التطابق السلبي معها. ويؤشر الاقتراب الكلي من قبل الممثل إلى الشخصية وفهمها من دون الوقوع في مسألة الاندماج والتقمص والمحاكاة. إلا في بعض الحالات ولدى بعض الممثلين وفي لحظات معينة، كان هناك اندماج وتقمص، لاسيما الممثلة (أثمار خضر) والممثل (منير العبيدي) وبعض الأداء النمطي التقليدي لدى الممثلة (ماجدة السعدي) وممثلي الحكماء الثلاثة.

حين يكون أداء الممثل في المسرح الملحمي غير مندمجا مع الشخصية وغير متقمصا لها وللدور بصورة كاملة، يعرض الشخصية والحدث ولا يمثلها، ويكون أداؤه عارضا للشخصية ومقدما للحدث المسرحي وليس مجسدا. إذ لا يتأثر الممثل بالشخصية إلى حد تنتفي فيه صفة التمثيل من الأداء، لأنه غير معنيا بتجسيد الشخصية وتجسيد أفعالها.

أجادت الممثلة (أثمار) تطبيق هذه الخاصية من خلال عرضها للشخصية وإن كانت أكثر حساسية ورهافة حسية في الأداء. باستثناء مشاهد معينة جمعتها مع شخصية الشاب. كذلك أجاد الممثل (يوسف) تطبيق هذه الخاصية يساعده في ذلك طبيعة شخصيته ودورها في المسرحية، فهو لا يمثل شخصية تعاني من صراع داخلي أو تعاني من انفعالات وهواجس، بل قدم أنموذج الشخصية التي لها أفكارها وعلاقاتها وفعلها الاجتماعي، وحلقة الربط بين شخصيات الحكماء وباقي الشخصيات، فضلا عن حلقة الربط بين الخشبة والصالة. كذلك فعل الممثل (سامي) وباقي الممثلين في عرضهم لشخصياتهم من دون تقليدها ومحاكاتها وإبراز سلوكها وتصرفها، بالقياس إلى إبراز أفكارها وأبعادها الاجتماعية واتجاهاتها وفعلها وفقا لأهدافها ومصلحتها وتقويمها. فقد قدموا شخصية الحكيم والسقا والنجار والتاجر

والشرطي والزوجة والأم والعشيق والشاب والسيدة الطيبة المُحبة، كل ضمن عالمه الخاص الذي يرتبط ضمنا بالعالم الاجتماعي بقوانينه ومقوماته. وكان مجمل الأداء لا يحمل صفة تمثيل هذه الشخصيات ومطابقة أبعادها التقليدية، بل أداء قائم على عرض أفكارها وصراعها ومواقفها ضمن عالمها الخاص وضمن دائرة صراع المصالح والأفكار والمواقف والأهداف.

يقدم الممثل في المسرح الملحمي الدور من الخارج وألا يتظاهر أنه يمثل الشخصية، إذ كلما كان الممثل في أدائه مقدما وعارضا للشخصية والحدث ولا يمثلها، أبتعد عن الاندماج والتقمص وكان أداؤه خارجيا، أي لا يعتمد بالدرجة الأساس في الأداء على الانفعالات والدواخل النفسية وإبرازها إلى الخارج، وهو ملزم هنا بأداء الدور من الخارج متجاوزا هذه الانفعالات والصراع الداخلي، وألا يتأثر بالعاطفة والمشاعر التي تحملها الشخصية، بل هو معني بأفكارها وبعدها الاجتماعي، وعليه ألا يمثل الشخصية، بل عرضها أمام المشاهد.

ألتزم الممثلون جميعا بتطبيق هذه الخاصية، إلا في لحظات معينة كانت فيها الممثلة (أثمار) تؤدي من الداخل متأثرة بعواطف الشخصية وانفعالاتها الداخلية، لأن شخصيتها بالأساس تحمل الشيء الكثير من الطيبة والإحساس العالي والرهافة والشفافية والحساسية والمشاعر العالية، فضلا أن الشخصية التي أدتها تحمل في طياتها تركيبا عميقا من خلال أفكار الدور ومضمونه وما طرحه العرض. أما الممثل (يوسف) فقد كان يغالي أحيانا في أدائه على الرغم من كون هذا الأداء قائما من الخارج، إلا أن هذه المغالاة في اللعب المسرحي جعلت منه يتظاهر في أنه يمثل الشخصية لا أن يقدمها، ويمكن تأشير حالة الافتعال وهذا لا يعد عدم فهم أو قصور أدائي، بل هو نابع من حرصه الشديد على العمل وحبه وسعادته الذاتية في تقديم الشخصية. وقد طبق جميع الممثلين هذه الخاصية وبشكل فعال على الرغم من نمطية

بعض الأداء لدى بعض الممثلين وباستثناء حالات نادرة ومعينة، منها عرض شخصية التاجر والحكيم رقم (1) التي أداها الممثل (جعفر السعدي) والممثلة (ماجدة السعدي) بدور الأرملة، إذ كان أداؤهم أكثر قربا من الشخصية، لاسيما الممثل (جعفر)، إذ بان عليه أنه يمثل الشخصية حقا ولم يكن نابعا كليا من الخارج، بل أضفى لأدائه بعدا داخليا، لاسيما أنه عرف بأدائه الواقعي الجاد والبسيط والواضح. وقد أبدع الممثل (عبد المرسل) والممثل (عقيل) تطبيق هذه الخاصية في عرضهما للشخصية، من خلال ذلك الأداء القائم من الخارج على الرغم من أن هناك أبعادا ومقومات من الممكن أن تجعل الممثل ينطلق من الداخل، منها نوع الشخصية وفكرها وأبعادها، والتي من الممكن للممثل أن يكون قريبا منها، لاسيما شخصية النجار السكير التي أداها الممثل (عبد المرسل) ببراعة فائقة، كذلك شخصية الحلاق التي أداها الممثل (سامي) وشخصية الشرطي التي أداها الممثل (عقيل).

يستقل في الأداء كلٌ من الممثل والشخصية ويتمتعان بذاتية خاصة والاحتفاظ بمشاعرهما. متى ما قام الممثل أثناء أدائه بتطبيق الخصائص السابقة، إستطاع أن يضع مسافة في أدائه بينه وبين الشخصية والدور. وبما أن الأداء في المسرح الملحمي يؤكد ألا يندمج الممثل مع الشخصية وتقمصها، وعليه أن يعرض هذه الشخصية لا أن يمثلها، وأن يكون أداؤه قائما من الخارج بالدرجة الأساس، وألا يتظاهر بأنه يمثل الشخصية بأبعادها التقليدية والذوبان فيها. فإن الممثل هنا يستطيع أن يضع هذه المسافة بينه وبين الشخصية وبشكل واضح وبسيط.

حاولت الممثلة (أثمار) تطبيق هذه الخاصية، وقد أجادت فعلا أن تخلق فاصلا بينها وبين الشخصية، كذلك في الشخصية الثانية التي أدتها وهي شخصية أبن العم، لكن في شخصية السيدة كانت أحيانا تضيق هذه المسافة وتقترب أكثر من الشخصية مع عدم التحكم بهذه المسافة المفترضة، نتيجة اندماجها البسيط وتقمص

الشخصية واقترابها من أبعاد الشخصية، واعتمادها أحيانا على الرهافة الحسية والمشاعر والدواخل النفسية، ذلك بسبب تأثير طبيعة الشخصية التي أدتها وما تحمله من طيبة زائدة والتي أثرت بصورة أو بأخرى على آلية أدائها. وقد نجح الممثل (يوسف) في تطبيق هذه الخاصية من خلال استقلالية شخصيته عن الشخصية المسرحية التي أداها وبشكل واضح وملموس، ومن الممكن ملاحظة شخصية الممثل مع شخصية الدور في كفتين متعادلتين من خلال تلك المسافة التي تفصلهما، كذلك عدم طغيان مكانة إحدى الشخصيتين على الأخرى، على الرغم من رجحان كفة شخصية الممثل على الشخصية المسرحية، ذلك بسبب مغالاة الممثل أثناء أدائه للدور بالطريقة البريختية. وقد برع الممثل (سامي) أيضا في شخصية الحلاق، وأجاد خلق هذه المسافة وأضاف توازنا ملحوظا بين الشخصيتين مع الاحتفاظ بالمشاعر الخاصة لكل شخصية. والممثل (عقيل) في شخصية الشرطي والمنادي أيضا أوجد مسافة معينة بينه وبين الشخصية التي أداها وإن كان أكثر اندفاعا وقوة في انفعالاته وشدة، نتيجة ما تتطلبه الشخصية وعلى مستوى الأداء الحركي والصوتي. وكذلك فعل الممثل (عبد المرسل) ومحاولته خلق هذه المسافة وإن كان مقدارها قليل نسبيا، بفعل اقترابه الجاد من الشخصية وأبعادها الحقيقية، التي أدت بدورها إلى اقتراب الشخصيتين وتمتعهما بذاتية واحدة، مما غلب على أدائه التمثيل لا التقديم، لكنه في الوقت نفسه أجاد تقديم الشخصية وعرض أهدافها وأفكارها وعلاقاتها على صعيد البعد الاجتماعي بشكل رائع ومثير. في حين كانت الممثلة (ماجدة) في دور الأرملة أكثر اقترابا من الشخصية، ومن ثم عدم تمتعها بذاتية خاصة وطغيان مشاعر الشخصية عليها، أحيانا يميل أدائها إلى السطحية والنمطية. كما أجاد الممثل (منير) في شخصية الشاب خلق هذه المسافة، إلا أنه في مواقف يفقد هذه المسافة ويكون أكثر اقترابا من الشخصية ومن ثم استقلاليته عن الشخصية، لاسيما في المشاهد التي تجمعه مع شخصية السيدة.

وأفلحت الممثلة (أنعام البطاط) بدور شخصية زوجة التاجر في تطبيق هذه الخاصية بصورة دقيقة، إذ كانت بعيدة من الشخصية من خلال إيقاع أدائها الحركي والصوتي البطيء (أداء تغريبي) والذي تتطلبه الدور والشخصية، لذلك ابتعدت الممثلة من الشخصية.

لا ينبذ الأداء في المسرح الملحمي الاقتراب من الشخصية والابتعاد عنها كليا، بحيث يصبح غريبا عنها وجاهلا بها، بل عليه الابتعاد عن الشخصية قدر الإمكان إلى الحدود التي تجعله غير مندمجا ومتقمصا لها ومتوحدا معها، ذلك من خلال وضع هذه المسافة التي تتيح له حرية التصرف إزاء الشخصية والسيطرة عليها ومسكها وقيادتها بصورة صحيحة، لتقديم مجمل آرائها وأفكارها وفعلها، وفي الوقت نفسه عليه المعرفة الكاملة والدقيقة لكل ما يتعلق بالشخصية مع عدم التوحد معها أو الاندماج فيها، وعليه أيضا أن يقدم شخصيته بمعزل عنها، بحيث يقف إلى جوارها ويتخذ موقفا إزاءها وليس الاقتصار على تقديمها، لأنه حتما لا يناظرها أو يشبهها.

حاول الممثلون جميعا تطبيق هذه المفردات المتعلقة بهذه الخاصية، على الرغم من الهفوات الأدائية البسيطة. وقد أتخذ بعض الممثلين موقفا إزاء شخصياتهم المسرحية التي أدوها. فالممثل (يوسف) حاول وبمساعدة أدواته الأدائية كممثل، فضلا عن مفرداته وأدواته التي ترتبط بمهنة الشخصية، حاول أن يضفي للشخصية أبعادا ومواقف غير موجودة فعلا في الشخصية، بحيث أعطى لها بعدا ودورا مكثفا وموقفا فاق فيه كثيرا من الممثلين المشاركين، يشاطره في ذلك الممثل (سامي) الذي أعطى للشخصية موقفا، على الرغم من وضوحه الملموس على المستوى الأداء الحركي والصوتي، إلا أن هذا الموقف كان يتجسد في صور مُدركة تقع على عاتق المشاهد تفسيرها وتحليلها. كذلك الممثل (عقيل) الذي أجاد هو الآخر في اتخاذ هذا الموقف إزاء الشخصية التي قدمها، من خلال إضفاءه تلك القوة والحزم والحدية المحسوسة

لشخصيته والتي حُوّلت إلى صورة مُدركة وإلى أبعاد اكبر من حجم الدور أو الشخصية، ألا وهي القوة المسيطرة والمتنفذة. أما الممثل (عبد االمرسل) فقد حاول هو الآخر إضفاء موقف إزاء الشخصية، وقد نجح في ذلك من خلال إعطاء شخصيته ذلك البعد الاجتماعي للطبقة العاملة والتي تريد العيش تحت ظروف مناسبة، وإن كان بعض تصرفاتها ينافي البعد الاجتماعي والأخلاقي. أما الممثلة (أثمار) فقد كانت أقل موقفا إزاء الشخصية نتيجة اقترابها أكثر من اللازم من الشخصية، وبوصفها أكثر انشغالا وتركيزا على أداء الدور بصورته الإجمالية وإجادته حسب ما رسم لها في الخطة الإخراجية، هذا فضلا عن تعدد علاقات الشخصية وتعاملها مع الشخصيات كافة. أما الممثلون (جعفر، خليل، رائد) بأدوار الحكماء الثلاثة، فقد كان موقفهم إزاء الشخصية غير واضحا وكانا ضمن حدود الدور المرسوم ولم يخرجا عنه، في حين كان الممثل (رائد) وبالرغم من استرخائه وسيطرته، أخذت شخصيته طابعا كاريكاتيريا، والملاحظة هنا على نمط الشخصية وليس في إمكانية الأداء، وهذا حتما يرجع إلى رؤية المخرج وكيفية المعالجة للشخصية والحدث. وربما أتخذ الممثل هذا الشكل من الأداء لكسر حالة التماثل لشخصيات الحكماء من ناحية الأداء ومن ناحية الأبعاد الطبيعية، إذ تميز الممثل (رائد) بقصر القامة قياسا إلى طول الممثلين (جعفر، خليل)، فضلا عن إضفاء عنصر الكوميديا الجادة ذات الدلالات الفكرية، من خلال تصور المخرج لها. في حين كان الممثل (خليل) في دور شخصية صاحب المُلك متألقا، بحيث أضاف إليها أبعادا عميقة وأعطاها مكانة متميزة من خلال أدائه الحركي والصوتي، وبذلك أعطى الممثل موقفا إزاءها محملا إياها مدلولات اكبر وأعمق من مداها المرئي، ألا وهو تلك الشخصية المستغِلة للآخر وتحت كل الظروف والمناسبات المتاحة.

أداء الممثل في المسرح الملحمي قائم على أولوية الجانب العقلي على الجانب العاطفي إلا في حدود التعبير عنه. إذ يبتعد الأداء في المسرح الملحمي عن العواطف

والمشاعر والانفعالات النفسية إلا في حدود التعبير عن الشخصية، لأن الممثل هنا يقدم الشخصية ويعرضها لا أن يمثلها، لأن صفة التمثيل والتجسيد قد تنتفي من آلية الأداء، لأن الممثل غير ملزم بتجسيد الشخصية بكامل أبعادها التقليدية وإتباع خط فعل صراعها الداخلي وإبرازه، ذلك نتيجة أعتماد المسرح الملحمي تقديم مجمل أفكار ورؤى الشخصيات، فضلا عن المضامين الفكرية والتربوية والاجتماعية والسياسية والتي يريد العرض تقديمها إلى المشاهد وتوجيهها إليه، لأنها تمس حياته وكيانه ومجتمعه جذريا، لأنه جزءا منه ليضع أخيرا حلولا جذرية إزاء كل حالة خلل تشخّص، ويطلب منه أن يحلل ذلك التشخيص ويتخذ موقفا فكريا ناقدا إزاءه. وعلى القائم بالأداء في هذا المسرح مهمة توصيل هذه الأهداف والأفكار، مما تحتم عليه أن يستخدم آلية أداء تختلف عما هو مستخدم في مسارح أخرى، وعليه استخدام آلية جديدة، منها ذلك الأداء القائم على تقديم الجانب العقلي على الجانب العاطفي، لكي يوازي به أهدافه ووظيفته التي يريد تحقيقها، ولجعل المشاهد في الوقت نفسه نشيطا واعيا غير مستغرقا في غيبوبة أو نشوة جراء أداء قائم على الجانب العاطفي والوجداني. وقد يؤدي الممثل أثناء الأداء في المسرح الملحمي وفي بعض المواقف بآلية عاطفية ويثير انفعالات الشخصية، لكن بمصاحبة الوعي الكامل مع الاحتفاظ بالمشاعر والأحاسيس الخاصة به كممثل، لذلك هناك ترابط منطقي في الخصائص الأدائية في المسرح الملحمي المتجسدة في تقديم الجانب العقلي على الجانب العاطفي.

أجاد الممثلون تطبيق هذه الخاصية باستثناءات بسيطة وقليلة. فالممثلة (أثمار) كانت بارعة ومتألقة في مواقف كثيرة أثناء الأداء، وتعتمد في تقديم أدائها الجانب العقلي على الجانب العاطفي، وإن حصلت بعض المواقف والحالات التي انطلقت فيها من العاطفة والمشاعر والانفعال الداخلي، لكن صاحب ذلك نوع من الوعي والتركيز والانتباه وعدم الانسحاب كليا مع العاطفة العمياء لتجسيد مشاعر

الشخصية وعواطفها، لاسيما أن شخصيتها حملت الشيء الكثير من مشاعر الحب والطيبة والإحساس والرهافة والشاعرية العالية، فضلا عن طبيعة الممثلة نفسها. وبرع الممثل (يوسف) في تطبيق هذه الخاصية من خلال أجادته التامة في تقديم أفكار الشخصية ومفاهيمها مع الشخصيات ومع المحيط والبيئة التي يعيش فيها، واعتماده على الجانب العقلي وتقديمه على الجانب العاطفي، لأنه كان دائما يخاطب وعي المشاهد ويفجر ذهنيته لاتخاذ موقف معين إزاء كل حالة أو موقف. كذلك كان الممثل (سامي) في إبراز أفكار شخصيته الاجتماعية ومعانيها بأكثر عمق وجدية. ومثله فعل الممثل (خليل) في شخصية صاحب الملك. والممثل (عقيل) والممثل (عبد المرسل) وباقي الممثلين وحسب المستويات الأدائية، حين قدموا مجمل أفكار شخصياتهم ومضامينها الجوهرية من دون الاعتماد على الجوانب الداخلية، وإن حصل بعض الاقترابات من الشخصية على صعيد صراعها الداخلي وعواطفها ومشاعرها والتي أكثر منها الممثل (منير)، لاسيما مشاهده مع شخصية السيدة في مواقف الحب والغرام والعاطفة والمشاعر، وإن صاحبه وعي غير مكثف وتركيز وانتباه غير عميق، ومن ثم غلبت العاطفة على العقل أحيانا.

يصاحب الأداء التركيز والانتباه والاسترخاء التام ولا توتر في عضلات الجسد بكامله. تعد هذه الخاصية مهمة في أداء الممثل في المسرح الملحمي، لأن أي توتر في عضلات الجسد تحمل معها شدا وانتباها وسحرا من قبل المشاهد، وهذه الاستجابة غالبا ما تكون سلبية بحيث يركز الانتباه ويسحب إلى الأبعاد التكوينية للجسد وأشكاله الجمالية، ومن ثم فقدان التركيز والانتباه على النواحي الفكرية والعقلية، فضلا عن عدم التركيز والانتباه إلى المضامين والقيم التربوية والاجتماعية التي يريد الممثل توصيلها إليه أثناء الأداء، لذا على الممثل الابتعاد عن التوتر في عضلات الجسد كافة، مهما كان بسيطا، ولابد أن يصاحب الأداء تركيزا وانتباها عاليا من قبل الممثل

نفسه، فضلا عن الاسترخاء والهدوء التام حتى في مواقف تحريك واستثارة مشاعر المشاهد وعواطفه، أو في مواقف الغضب والقسوة التي يتطلبها الدور.

أجادت الممثلة (أثمار) تطبيق هذه الخاصية بشكل جيد، وكان أداؤها ذا تركيز وانتباه عالٍ واسترخاء تام، إذ لا توتر في عضلات الجسد بكامله، إلا أنها تصاب أحيانا بالتوتر والتشنج والشد والانفعال في لحظات تصاعد المواجهة مع مجموعة الشخصيات التي تستغلها، لكنها سرعان ما تميل إلى الهدوء والاسترخاء، وحصول هذا التوتر كان نتيجة الجهد والإعياء الذي أصابها لطول مدة عرض المسرحية والتي تتواجد في معظم مشاهدها وأحداثها. وهذا ينسحب أكثر في أدائها لشخصية أبن العم، إذ تكون أكثر توترا وشدا لاستعارتها طبقة صوتية وأداءا حركيا، مما جعلها تبذل جهدا مضاعفا أوقعها أحيانا في التوتر وعدم الاسترخاء. أما الممثل (يوسف) فقد كان أكثر هدوءا واسترخاءا من غيره، ذلك من خلال لعبه المسرحي المرن وحركاته الرشيقة وانتقالاته المرنة غير المتوترة والمتشنجة. وكان الممثل (سامي) هو الآخر مسترخيا في أدائه وذا انتباه وتركيز عالٍ ولم تحصل لديه أي حالة توتر أو شد، ساعده في ذلك طبيعة شخصيته التي لم تتطلب ذلك الشد والانفعال، كذلك لعدم انتقالاتها الكثيرة على خشبة المسرح واستقرارها في حيز مكاني محدد. كذلك فعل الممثل (عبد المرسل)، إذ كان لاسترخائه وهدوءه أثرا واضحا في أدائه، وبه كان أكثر تركيزا وانتباها لحصر شخصيته وفعلها وأفكارها في موضع مسيطر عليه تماما، مما جعله يبتعد كليا عن التوتر والاقتراب من الأداء ذي التركيز والانتباه الشديدين. أما الممثل (عقيل) فقد كان يؤشر على أدائه أحيانا بعض عناصر الشد والتوتر وعدم الاسترخاء، بفعل ما تتطلبه الشخصية والدور من شد عصبي وتوتر وانفعال وقوة وحزم، إلا أنه كان ذا حضور مسرحي متميز وذا تركيز وانتباه جيد. ويؤشر هذا الانتباه والاسترخاء والتركيز لدى أداء الممثل (خليل)، لاسيما في شخصية صاحب

الملك، إذ كان في قمة استرخائه واتزانه، على الرغم من استعارته لطبقة صوتية وأداء حركي، وعلى الرغم من الجهد الذي بذله، إلا أنه لم يفقد استرخاءه وتركيزه. ومثله كان الممثل (جعفر) على الرغم من بساطة أدائه، إلا أن لخبرته الطويلة وتجربته الثرة جعلت منه ممثلا ذا هدوء وتركيز وانتباه واسترخاء عال، لاسيما في دور شخصية التاجر. أما الممثل (رائد) وعلى الرغم من استرخائه التام والتركيز العالي أثناء أدائه، فأنه أحيانا يصاب بالتوتر بغية إعطاء الشخصية بعدا كوميديا. كذلك كان الممثلون الآخرون يتمتعون باسترخاء وتركيز وانتباه على الرغم من نمطية وتقليدية الأداء، ومنهم الممثلة (ماجدة) بدور الأرملة، والممثل (منير) بدور الشاب الذي أحيانا يفقد استرخائه وتركيزه وسرعان ما يستعيده، لاسيما في الأداء الصوتي، من حيث عدم الدقة والتركيز والاسترخاء التام أثناء إلقاء الحوار.

أداء الممثل قائم على التغريب، أداء يفقد المألوف التقليدي. إذ يعد مفهوم التغريب أحد المرتكزات الأساسية والمهمة في المسرح الملحمي، من حيث استخدامه بعض الوسائل والخصائص الأدائية، بحيث يحمل العرض والأداء تغريبا فاقدا المألوف إزاء ذائقة المشاهد الجمالية ومنظومته المرجعية المعرفية المتداولة. وقد استخدم العرض تقنيات إخراجية جسدت مفهوم التغريب لاسيما في تقنية المنظر المسرحي، حيث البساطة والرمز والإيحاء، إذ جعل من بعض مفرداته تتحرك مثيرا تغريبا واضحا وملموسا، وتحديدا مشهد محاولة إيواء الحكماء الثلاثة من قبل شخصية السقا ورفض أصحاب البيوت إيوائهم، من خلال تراجع الأبواب الخارجية - الدالة على البيت- إلى الخلف مع المؤثر الموسيقي، فضلا مشاهد تغريبية في الإخراج منها مشهد العرس، إذ تحمل السيدة بذلة الزفاف بيديها وهي تمشي حافية القدمين، ومشهد محاكمة شخصية أبن العم وهو جالس بينما يقف الجميع، هذا فضلا عن مقص الحلاق الكبير المصنوع من الخشب والدال على جشعه وبخله وتسلطه، وكأن المخرج يشير به ومن

خلاله إلى شخصية البرجوازي المستغِل الذي لا يصرف المال إلا لأجل مصلحة شخصية ضيقة، بالإضافة إلى نطق بعض شخصيات المسرحية لبعض المفردات والتي هي بعيدة بالأساس من ناحية التعامل بها بالقياس لمركزهم الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، كالصكوك والشيكات. فضلا عن التغريب بوساطة أداء الممثل، إلا أنه لم يفقد ذلك المألوف بصورة شاملة وكلية، على الرغم من وجود التغريب، لأن استخدامه لم يكن مركزا ومكثفا ومتواترا، إذ كان استخدامه محدودا وغير مستمرا بصورة أو بأخرى، ويستطيع المشاهد ملاحقة الحدث ومتابعته من خلال تتابع المشاهد، إذ لم يكن القطع والفواصل والتعليق مركزا ومستمرا، لذلك لم يؤشر بصورة مباشرة وعميقة، وهذا يأتي من رؤية المخرج وكيفية تحريك ممثليه، الذي وضع في مهماته إيجاد موازنة بين خصائص العرض المسرحي الملحمي وآلية أدائه وبين ذائقة ونوعية المشاهد ومنظومته المعرفية والوجدانية، والذي أَلِفَ الوضوح والبساطة والمباشرة والمألوف. وقد أوجد المخرج موازنة بين الجانبين، بحيث جسد مقومات المسرح الملحمي مع إبراز مفهوم التغريب في الإخراج والأداء، بحيث لم يفقد العرض المألوفية لدى المشاهد، لاسيما أن تقنية الأزياء والإضاءة والموسيقى التي رافقت أداء الممثل، وعلى الرغم من إضفائها على الأداء والعرض لمسات فنية عمقت الجو العام، إلا أنها لم تؤَسس وفق مفهوم المسرح الملحمي من حيث تقنية استخدامها، إذ لم تكن الموسيقى ذلك المفسر العميق للحدث بقدر ما كانت معبرة ودالة ومرافقة للإيقاع مع تفسيرات بسيطة، فضلا عن تقنية الأزياء التي اقتربت من طبقة الشخصية ومرتبتها الاجتماعية والاقتصادية، ولم تعطِ مفهوما أكثر بعدا وعمقا لأفكار الشخصية ومضامينها، بالإضافة إلى تقنية الإضاءة التي رافقت الحدث والتي أعطته جوا مرافقا وليس مفسرا وذا عمق دلالي، بل اكتفت بوظيفتها بالإنارة في بداية ونهاية كل مشهد.

طبق هذه الخاصية أغلب الممثلين وحسب ما أملته الشخصية ودورها وحسب ما أملته الرؤية الإخراجية للعرض، وحسب ما يمليه الأداء وآليته وطبيعته، من حيث أسلوب الراوي والقطع والازدواج والتعليق وتبادل الأدوار والنقل على لسان الشخص الثالث والتكلم بضمير الغائب واضطلاع الممثل لأكثر من دور وتكرار لبعض الحوارات. ويمكن تأشير وسائل التغريب في أداء الممثل والتي ألغت بدورها المنظومة الوجدانية والعاطفية في دائرة العلاقات ما بين الشخصيات. فالممثلة (خولة شاكر) في شخصية الأم قد كررت حواراتها وجملها أكثر من مرة وبإيقاع سريع، فضلا عن حركتها السريعة والمباغتة المسايرة مع الإلقاء الصوتي، هذا التكرار حصل مع الشخصيات التي لها مصلحة مادية معها، لاسيما مع شخصية السيدة. أيضا حصل التغريب في أداء الممثلة (أنعام البطاط) في شخصية زوجة التاجر التي تكلمت بصوت ونبرة طفولية لا يتماشى مع كبر سنها وهي المرأة العجوز، هذا فضلا عن شرائها الحلويات من السيدة وكأنها تريد بالحياة أن ترجع إلى عمر الطفولة، بوساطة محاكاة سلوكيات وتصرفات مرحلة الطفولة، ويطلق عليها في مجال علم النفس بمرحلة (النكوص) وهي الرجوع إلى مرحلة عمرية سابقة.

يعد استخدام الممثل أثناء أدائه أسلوب الراوي للشخصية والحدث من مقومات الأداء في المسرح الملحمي، بغية تقريب الحدث إلى ذهنية المشاهد بصورة مباشرة وسريعة، فضلا عن عدم إمكانية عرض بعض المشاهد التي لا يمكن إخراجها وتقديمها على خشبة المسرح، إذ يتم شرحها وتوصيلها وتقديمها بوساطة أسلوب الروي، أو عندما يراد التحدث عن شخصية أو حدث في زمن الماضي. وهذا الأسلوب يقدم الشخصية أو يعيد الحدث شفاها. ويتم غالبا استخدام أسلوب الروي للشخصية والحدث بوساطة شخصية واحدة وحسب ما يمليه النص أو الرؤية الإخراجية.

جسد هذه الخاصية بشكل مميز ومتفرد الممثل (يوسف)، نتيجة ما أملته طبيعة الشخصية ودورها في العرض والذي انفرد تقريبا بهذه الخاصية، من خلال إلقائه لحواراته التي وضحت بعض أفكار الشخصيات وسلوكها وتصرفها، فضلا عن توضيح بعض الأحداث والربط بينها، بالإضافة إلى التعليق عليها مباشرة والتوجه بها إلى المشاهد. وغالبا ما أستخدم أسلوب الراوي في هذا العرض في بداية موقف أو حالة أو بداية مشهد، وفي بداية المسرحية وفي نهايتها. وقد طبق هذه الخاصية بصورة غير مباشرة كلٌ من الممثلة (أثمار) والممثل (سامي) في بعض حواراتهم التي علقت على موقف أو حالة معينة والتوجه بالكلام إلى المشاهد مباشرة.

من الوسائل التغريبية التي يستخدمها المسرح الملحمي، إحتواء أداء الممثل على فترات القطع مع التعليق على الشخصية والحدث ومخاطبة المشاهد مباشرة. فغاية فترات القطع في خط فعل الشخصية، عدم وضع المشاهد في حالة شد واندماج مع الشخصية أو الحدث من خلال هذا التوقف المفاجىء، وهذا التوقف لابد أن يكون في توقيت جيد ومدروس، ويأتي في لحظة مناسبة. وهذا القطع مهمته قطع حالة الإيهام التي قد تحدث لدى المشاهد. وغالبا ما يساير هذا القطع تحويلا ملموسا في الإيقاع الحركي والصوتي، والانتقال من جو الشخصية وإيقاعها إلى جو الممثل الخاص به وإيقاعه وطبقة صوته الأصلية. حيث يتم التعليق من قبل الممثل نفسه على شخصيته التي يقدمها وعلى الحدث الذي تمر به الشخصية والذي يرتبط من خلاله بالشخصيات الأخرى. وغالبا ما يرافق هذا القطع والتعليق التوجه به مباشرة إلى المشاهد، ليوجه له تعليقا أو نقدا أو فكرا أو نصيحة أو موقفا معينا إزاء الشخصية والحدث.

أجاد الممثل (يوسف) تطبيق هذه الخاصية بصورة كاملة ومحكمة، إذ كانت لتوقفاته أثناء الأداء وتعليقاته الكثيرة على الشخصية والحدث وعلى الشخصيات

الأخرى والتي توجه بها إلى المشاهد، ليؤسس علاقة مباشـرة معـه والـذي كـان أكثـر اتصالا من غيره مع الشخصيات ومع المشاهد، نتيجة متطلبات الشخصية ودوره الذي ربط من خلاله خشبة المسرح مع المشاهد بعلاقة صميمة ومباشـرة، في حـين حـدثت حالات قطع كثيرة لدى أداء الممثلين وتعليقاتهم على الشخصية والدور والحدث، إلا أن هذا التعليق لم يكن موجها إلى المشاهد بصورة مباشرة، بل كـان قطعـا سـريعا مـع تعليق برقي وسريع على الحدث والموقف، مما أضفى قيمة كوميدية محملة ببعد فكري وهدف نقدي، لاسيما لدى الممثـل (خليـل) في شخصـية صـاحب الملـك، إذ كانـت لتعليقاته اللاذعة والساخرة على الموقف ذات أبعاد فكرية وقيمة اجتماعيـة وتربويـة، فضلا عن التغيير الحاصل في الإيقاع الحركي والصوتي. كذلك حدثت حـالات قطـع في أداء الممثل (سامي) وتعليقاته التي أخذت هـي الأخـرى طابعـا كوميـديا، لاسـيما استخدامه لأدوات تخص مهنته كحلاق والتي حملت عدم مألوفية، منها مقص الحلاقة الكبير الذي كان يحمله، فضلا عن عنوان محلـه الـذي حمـل أسـم (حلاقـة الحلاقـة). بالإضافة إلى حالات القطع والتعليق في أداء الممثلة (أثمـار) علـى الحـدث أكثـر مـن التعليق على الشخصية، والتي كانت تتوجه به مباشرة إلى المشـاهد لمشـاركته إياهـا في الموقف وتوضيح حقيقة الأمر لهم. يضاف إلى ذلك حـالات القطـع والتعليـق في أداء الممثل (منير) وفي كثير من مشـاهده المنفـردة وفي مشـاهده مـع شخصـية السـيدة، واتخذت بعض تعليقاته جانب السخرية على الوضع الذي يعـيش فيـه واغترابـه عـن ذاتيته ومحيطه، ولم تؤشر حالات قطع أخرى تكون واضحة ومركـزة وذات تعليقـات على الشخصية والحدث من الممثلين وبصورة مباشرة. إلا استثناءات لا تكاد تتوضـح بشكل جلي ومركز، لاسيما لدى الممثلين الذين أدوا شخصيات الحكماء الثلاثة.

من أجل أداء يفقد المألوف التقليـدي، ولتحقيـق مفهـوم التغريـب في المسـرح الملحمي، يقوم الممثل أثناء أدائه بقص وسرد أفعال شخص في لحظة معينة في الماضـي

وهو الآن يعيدها أمام المشاهد. وهو هنا في أدائه يعد مخبرا أو معلقا على الشخصية وفعلها وعن الفعل المسرحي والحدث بصورة عامة. ويستطيع الممثل أن يطبق هذه الخاصية في حالة وضع مسافة بينه وبين الشخصية.

طبق الممثل (يوسف) هذه الخاصية بابتعاده عن الشخصية وعدم اندماجه وتقمصه لها، مما قادته إلى التعليق على شخصيته وما تعانيه من مشقة وألم، من جراء عمله هذا في وقت يكثر فيه الماء والمطر وفي بيئة طابعها الفقر والجهل والعوز وتدني المستوى الاقتصادي والمعيشي، كما أنه في موقف معين يكشف ويعلق على شخصيته التي تعاني الأنانية في موقف ما في حالة تملكه لوحده للماء والناس تترجاه للحصول عليه. أما الممثلة (أثمار) فعلى الرغم من اقترابها أكثر من الشخصية، طبقت هذه الخاصية من ناحية التعليق على الفعل الداخلي للشخصية وما تعانيه من طيبة مفرطة إلى حد جعل الشخصيات الأخرى تستغل هذه الطيبة، فضلا عن تعليقاتها على الحدث والموقف الذي كان واضحا أكثر من التعليق على الشخصية نفسها. ولم يعلق الممثلون (جعفر، خليل، رائد) على شخصيات الحكماء سوى أنهم طيبون وعادلون باحثون عن ذلك الإنسان الطيب الذي لا حدود لطيبته وهو يعيش في وسط متناقض، على الرغم من طغيان صفة البلاهة على طابع الشخصية أكثر من كونهم بلغاء وأصحاب تجربة وحكمة.

ويؤشر إن معظم الممثلين الذين أدوا شخصياتهم لم يقصوا أو يسردوا فعل الشخصية أو فعل شخصية أخرى في زمن ماضي وهم يعيدوها الآن، بل كانت اللحظة وفعلها هو السائد والبارز، ولم تكن هناك حالة استرجاع كامل لماضي الشخصية وفعلها، إذ كان فعل الشخصية التي تحمل الزمن الآني الحاضر هو المتجسد على خشبة المسرح. وجاء التعليق على الشخصية أو السرد أو القص لها يكمن في ظروف الشخصية الراهنة وأفكارها وما تحمله من معاناة وأوضاع سلبية، بسبب

استلابها وظروفها القاسية وتقهقر مكانتها الاجتماعية والطبقية، ومن ثم يكون الاقتراب للشخصية من الممثل أكثر على الرغم من عدم الاندماج والتقمص لها. فلم يلحظ إلقاء حوار بصيغة الماضي أو حالة استذكار للشخصية بوساطة الممثل الذي يؤديها. لذلك كان الفعل الآني والحاضر هو المسيطر على أداء الممثل للشخصية على صعيد الأداء الحركي والصوتي. فجاءت معظم حوارات الشخصيات والأداء متوافقة ومسايرة مع فعل الممثل، وهذا التطابق قد يبتعد عن وسائل التغريب. ولم يشعر الممثل المشاهد بأن الشخصية التي يؤديها أمامه هي ليست شخصيته الحقيقية، بل شخصية أخرى وضعت هذه الأفعال والأحداث عليها وهو الآن يعيدها أمامه. هذه الصورة لم تكن واضحة ودقيقة أثناء الأداء. فالصورة الأدائية لمعظم الممثلين كانت وليدة اللحظة والفعل الحاضر. ولم يلحظ ذلك الإخبار أو التعليق أو القص أو السرد على الشخصية وفعلها بصيغة الماضي أو اللحظة الماضية. إذ لم يكن الممثل أثناء أدائه للشخصية ذلك المخبر أو القاص أو السارد أو المقدم أو المعلق أو المخبر عنها وعن فعلها في لحظة الماضي وهو الآن يعيدها ويقدمها للمشاهد، بل كان الأداء المباشر هو السائد للشخصية وفعلها واقتراب الممثل إلى الشخصية أكثر.

لتحقيق مفهوم التغريب في الإخراج والأداء والابتعاد عن صفة التجسيد الكامل للشخصية من حيث انفعالاتها وعواطفها ونبرة صوتها وحركاتها وإشاراتها، يلجأ الممثل في المسرح الملحمي إلى استخدام صوت القارئ أو يستعير صوت الشخصية بطبيعته الخارجية لا نبرتها الحقيقية بالدقة وتكوينها الإيقاعي الصوتي، فضلا عن استعارة إشاراتها وحركاتها وانفعالاتها وعواطفها، بحيث لا تولد أي سحر في أي حركة أو حالة تجسيد أو تكون محطة جذب انتباه المشاهد وتسحره جماليا، ومن ثم يكون التركيز عليها كبيرا بالقياس إلى ما يقدمه من أفكار وأهداف تربوية واجتماعية ومضامين فكرية. وفي الوقت نفسه على أن لا تكون هذه الحركات

والإشارات المستعارة والطبقة الصوتية للشخصية تؤدي إلى صفة التجسيد والتمثيل، بقدر ما تكون مؤدية إلى العرض والتقديم.

أجادت الممثلة (أثمار) في تطبيق هذه الخاصية ببراعة وتقنية عالية من خلال استعارتها لصوت الشخصية التي أدتها، وقد برز بشكل واضح في شخصية أبن العم والتي أضفت لها أبعادا وأفكارا إضافة إلى أفكار الشخصية الحقيقية. في حين كان استعارة الصوت لشخصية السيدة كان يشوبه نبرة الحزن والألم والرهافة الحسية التي سحبت المشاهد إلى أن يتعاطف معها، إلا أن لانتقالاتها الصوتية المستعارة كان له تأثير عميق وكبير في إدامة الصلة بين الممثلة والشخصية، فضلا عن استعارة الحركات والإشارات لكلا الشخصيتين والتي لم يؤد استعمالها أي سحر حركي أو جمالي يفقد من خلاله المشاهد وعيه وذهنه. أما الممثل (يوسف) فقد أبقى على صوت القارئ ولم يستعر صوت الشخصية، إذ أبقى على نبرته وإيقاعه الصوتي الخاص به كممثل وحافظ عليه، ومن ثم يكون تطبيقه لهذه الخاصية فعالا. أما من ناحية الأداء الحركي فقد كان فيه أكثر طاقة حركية ومرونة في الانتقال، إلا أنه أحيانا كان يغالي أو يفرط في بعض الحركات والانتقالات واتخاذ بعض الإشارات البسيطة والسريعة وبعض الإيماءات التي قد تجذب نظر المشاهد إليها بصورة أكبر بالقياس لفعله وحواره المسرحي. كذلك إستعار الممثل (خليل) صوت شخصية صاحب الملك وقد أجاد فيها بصورة واضحة، بحيث لفت إليها اهتمام المشاهد لتفردها مع براعة الأداء، ومن ثم لم تؤثر على أدائه سلبا، كذلك أعطى لهذه الاستعارة الصوتية الحركات والانتقالات والإشارات المثالية لها، بحيث لم تعطِ أي إشارة بعدا سحريا أو جماليا بالدرجة الأساس، بل كانت معبرة ودالة على بعد الشخصية الاجتماعي وأفكارها وأهدافها. وقد أجاد الممثل (خليل) تطبيق هذه الخاصية، في حين لم يكن أكثر إبداعا في هذه الخاصية في أداء شخصية الحكيم الثالث والذي أبقى فيه على نبرته الصوتية مع البقاء

على الحركات والانتقالات والإشارات التي تتطلبها مكانة الشخصية. كذلك إستعار الممثل (رائد) صوت الشخصية التي رسمها المخرج والتي ابتعدت نوعا ما عن مكانة وبعد الشخصية الحقيقي، فضلا أن الممثل (رائد) قد لا يبدو متآلفا مع بعد الشخصية كحكيم، من حيث حركاته وإشاراته وصوته وإعطاء الشخصية بعدا كاريكاتيريا. أما الممثل (جعفر) فقد كان محافظا في كلتا الشخصيتين اللتين أداهما وهما الحكيم الأول و شخصية التاجر، على طبيعة صوته مع اختلاف بسيط في طبقة ونبرة الصوت لكلا الشخصيتين، وهو أحيانا يستعير صوت شخصية الحكيم الأول، لكنه في شخصية التاجر يستخدم صوت القارئ، ولم تكن حركاته وإشاراته وانتقالاته تحمل أي سحر جمالي، بل كانت طبيعية وعادية لم تسحب المشاهد إلى حالة الاندماج أو الإيهام، أو حالة تجسيد حقيقي للانفعالات. أما الممثلة (ماجدة) في شخصية الأرملة والتي أدت دورها بتلقائية واضحة، فعلى الرغم من تقليدية الأداء ونمطيته، إلا إنها كانت ذات حضور مسرحي جيد، وأبقت الممثلة على صوت القارئ للشخصية ولم تستعر صوت الشخصية ولا أي شيء منها، لا نبرة صوتها ولم تفرد حركاتها وإشاراتها، بل كانت طبيعية جدا، مما غلب على أدائها الاسترخاء والتركيز، فيما أعطت الشخصية دورها وفعلها وبعدها الحقيقي ضمن حدود العرض. كذلك فعل الممثل (عبد المرسل) والممثل (عقيل) في الإبقاء على صوت القارئ لا صوت الشخصية واستعارته، مع استثناءات قليلة في تغيير نبرة الصوت لكلا الممثلين. وقد حافظوا على الإبقاء على الحركات والإشارات التي لا سحر فيها ولا تجسيد للعواطف أو الانفعالات. كذلك فعل باقي الممثلين في أدائهم للشخصيات. منهم الممثل (منير) الذي أبقى على صوت القارئ للشخصية وإن إستعار أحيانا نبرة صوت الشخصية الحقيقي، فضلا عن عدم استخدامه لحركات أو إشارات قد تسحر عقل المشاهد وتسلبه وعيه. أيضا أبقى

الممثل (سامي) على صوته ونبرته مع انتقالات بسيطة في نبرة الصوت، ولا سحر في أي حركة من حركاته والتي قد تؤثر سلبا على وعي المشاهد وذهنيته.

يعتمد أداء الممثل في المسرح الملحمي على الوسائل التغريبية في العرض. تكرار الحوار، الانتقال، القطع، التعليق، الازدواج، تبادل الأدوار، اتخاذ الممثل أكثر من دور، النقل على لسان الشخص الثالث، التكلم بضمير الغائب. لكي يعمق مفهوم التغريب في أداء الممثل في المسرح الملحمي، يعمد المخرج في رؤيته الإخراجية إلى استخدام تقنيات إخراجية وأدائية غير مألوفة وغير تقليدية، كما هو موجود ومتداول في المسارح الأخرى، وشأن التغريب وإبرازه جعل المشاهد في حالة يقظة وانتباه وجعله يتوقف لما يجري ويعيد حساباته، لاتخاذ موقفا فكريا ناقدا إزاءه.

لم يحدث في أداء هذا العرض تكرار الحوار بشكل كبير وواضح، باستثناء تكرار بعض حوارات شخصية الأم لشخصية الشاب والتي أدتها الممثلة (خوله شاكر) في المشهد الذي جمعها مع شخصية السيدة بخصوص الشاب، إذ أكثرت تكرار الحوار لأكثر من مرة ولأكثر من مقطع حواري. كذلك تكرار بعض حوارات شخصية السيدة من الممثلة (أثمار)، ولكن كان سريعا ولمقطع حواري واحد وتكرار لمرتين أو ثلاث مرات فقط. كذلك حدث تكرار في تناوب الشخصيات في الظهور، لاسيما الممثلين الذين أدوا أكثر من شخصية منها السيدة، أبن العم/ الحكيم الثالث، صاحب الملك/ الشرطي، المنادي/ زوجة الأخ، الأم/ الحكيم الأول، التاجر/ الحكيم الثاني، الطفل. هذه التكرارية في تناوب ظهور الشخصيات من الممثلين ولدت تكرارا في الأداء الحركي، لاسيما عند الممثلة (أثمار) في شخصية أبن العم من حيث استخدامها للأدوات المسرحية التي يتطلبها الدور والشخصية. هذا التكرار ولد من آلية الانتقال من موقف إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى. وهكذا بالنسبة لباقي الممثلين الذين أدوا أكثر من شخصية.

ومن ناحية التعليق، فتركزت في أداء الممثل (يوسف)، ذلك من خلال حالات القطع أثناء الأداء والانتقال به إلى حالة أو موقف آخر. وغالبا ما يكـون هـذا القطـع مفاجئا، لكي يوجد حالة من التغريب وهذا القطع المفاجئ لا يكون اعتباطا أو حسب رغبة الممثل، بل لابد أن يتم في حالات ومواقف معينة، وتحقيق عنصر المفاجأة يكـون من قبل المشاهد. وغالبا ما يساير القطـع تعليقـا موجهـا إلى المشـاهد مباشـرة. وهـذا حدث في أكثر من مشهد في أداء الممثل (يوسف). كـذلك فعلـت الممثلـة (أثمـار) في شخصية السيدة والتي كانت في مشاهد كثيرة تقطع حالة التواصل الأدائي مع التعليق على الشخصية والحدث الـتي تتوجـه بـه مباشـرة إلى المشـاهد. ومثلـها فعـل الممثـل (سامي) والذي غالبا ما يبدأ مشهده بهذا القطع في الأداء والتعليـق المباشـر والموجـه نحو المشاهد، وفي مشاهد ومواقف أخرى يحصل القطع أثناء الأداء مـع تعليـق يؤشـر عليه الصيغة الغنائية والتلحينية. كذلك حدث القطع لدى شخصـية الأم أثنـاء الأداء مع تعليق على الحدث والشخصية والتي توجهت به مباشرة إلى المشاهد، على الـرغم من المسافة الجغرافية الكبيرة التي تفصلها عنه، إذ حدث هذا القطع مع التعليـق وهـي في موقع أعلى وسط المسرح. ولم تحصل تقنية تبادل الأدوار ما بين الشخصيات أثنـاء العرض، بحيث أبقى المخرج علـى اسـتقلالية كـل شخصـية ضـمن مـدارها وكيانهـا وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى، واحتفظ كل ممثل بشخصيته المنوطة إليه، ولم يتخذ أي ممثل شخصية ممثل آخـر ولا شخصـية مكـان شخصـية أخـرى، لا في أفكارهـا وأهدافها ولا في أدائهـا الحركـي أو الصـوتي. وربمـا قـد حصـل هـذا التبـادل أثنـاء التمرينات بغية التعرف الكامل ما بين الشخصيات المقدمة.

ومن ناحية اتخاذ الممثل أكثر من دور، فقد وجدت في هذا العرض وأدائـه، إذ أدت الممثلة (أثمار) شخصـية السـيدة وشخصـية أبـن العـم. والممثـل (خليـل) أدى شخصية الحكيم الثالث وشخصية صـاحب الملـك. والممثـل (عقيـل) أدى شخصـية

الشرطي وشخصية المنادي. والممثل (جعفر) أدى شخصية الحكيم الأول وشخصية التاجر. والممثلة (خوله) أدت شخصية زوجة الأخ وشخصية الأم. والممثل (رائد) أدى شخصية الحكيم الثاني وشخصية الطفل. إلا أن هذا الاتخاذ لأكثر من شخصية من الممثل نفسه ليس من شأنه توليد تغريب في الأداء، بل هو ضرورة إخراجية وأدائية والإفادة من قدرات الممثلين وإمكانياتهم الأدائية. إذ أدى كل ممثل لشخصيتين مختلفتين لا علاقة لواحدة مع الأخرى على صعيد الأفكار والشكل، ولم يصاحب ذلك أن يكون الممثل نفسه هو على مستوى الشكل على الأقل في كلتا الشخصيتين، لتحقيق عنصر التغريب وإبرازه وتعميقه وتوليد عنصر المفاجأة لدى المشاهد، لكن الممثل هنا مختلف تماما في كلتا الشخصيتين، بحيث ليس بالإمكان فرز الممثل في هذه الشخصية ومطابقتها في الشخصية الثانية، وكأنه ممثل ثانٍ مستقل بذاته وليس هو نفسه في كلتا الشخصيتين. إذ حدث هذا الشيء في أداء معظم الممثلين الذين أدوا أكثر من شخصية، والتي كانت بعيدة ومختلفة في مجمل الأصعدة والعلاقات، ولا ترتبط الواحدة بالأخرى، ولم يكن هناك تشابه لدى الممثل لأدائه للشخصيتين. في حين كان أداء الممثلة (أثمار) لشخصيتين بدافع تعميق وسائل التغريب، إذ لتقارب الشخصيتين كان واضحا على الصعيد الفكري والأدائي ولتقارب مستوى العلاقة الاجتماعية، بدليل موضوع الحمل الذي بات واضحا على شخصية السيدة وهي تتنكر بشخصية أبن العم، حتى في أزيائها لكلتا الشخصيتين كان قريبا وحاضرا على خشبة المسرح، وقد تم استبدال أزياء الشخصيتين أمام المشاهد، وإن كان ليس على المستوى المشهدي المباشر، بل عن طريق حوار الشخصية نفسها، لأن الشخصيتين مقدمة من ممثلة واحدة، وإن المشاهد له علم مسبق بذلك، وهو في الوقت نفسه أدى إلى إضعاف وسيلة التغريب لديه.

ولم تتوضح تقنية النقل على لسان الشخص الثالث والتكلم بضمير الغائب لدى الممثل أثناء أدائه، إلا في حالات القطع التي حدثت أثناء الأداء مع التعليق على الشخصية والحدث. في حين طبق الممثل (يوسف) تقنية التكلم بضمير الغائب في كثير من حواراته التي توجه بها مباشرة إلى المشاهد، يسعفه في ذلك طبيعة شخصيته ودوره. وحالات أخرى غير متواترة وبارزة في أداء الممثل (سامي) والممثلة (أثمار).

تعد خاصية احتواء أداء الممثل على الغناء، الإنشاد، الرقص، الحركات، الجوقة، التمثيل الصامت، الراوي، من خصائص المهمة في المسرح الملحمي، على الرغم من تواجد بعضها في أداء المسارح الأخرى، إلا أنها في مجملها تحقق عنصرا ملحميا في الأداء، فضلا عن تدعيم مفهوم التغريب من الناحية الإخراجية والأدائية.

لم يحتوِ الأداء في هذا العرض على عنصر الغناء والإنشاد وبشكل متفرد للتعليق أو شرح حالة أو موقف معين من جوقة من الممثلين، بل أكتفى الممثل (سامي) بإلقاء حواري منغم أقرب ما يكون إلى الإلقاء الإنشادي والغنائي منه إلى الإلقاء الحواري وبطريقته الاعتيادية ذلك في بعض حواراته، وبدرجة أقل عند الممثل (يوسف) في إلقائه لبعض حواراته التي اتسمت بطابع إنشادي وغنائي، وإن كان ليس بطابعه المألوف التقليدي والمعتاد عليه، إلا أنه اقرب إلى ذلك. ولم يقم باقي الممثلين أثناء أدائهم للشخصيات على التفرد بهذه الصيغة أو القيام بها.

ولم يحتوِ الأداء أيضا على جانب الرقص، إلا في أوقات معينة والتي كان يميل فيها الممثل (يوسف) إلى بعض الحركات الإيقاعية والانتقالات، التي من الممكن أن تقترب إلى الرقص أو الحركة الإيقاعية من تلك الحركات الرشيقة وانتقالاته المرنة وهو يحمل قربة الماء. ويمكن تسمية حركاته هذه لعبا مسرحيا. في حين أدى الممثل (منير) مع الممثلة (أثمار) بعض الحركات الراقصة المعبرة عن حالة الفرح والسعادة التي

تجمعهما، من خلال ذلك اللقاء الذي عبر عن طقسية الحب التي هي من طبيعة الإنسان الطيب.

ولم يتوفر في الأداء عنصر الجوقة وكما هو معروف في المسرح الملحمي، والتي تتألف من مجموعة من الممثلين مهمتهم التعليق أو الشرح للحدث الذي يقع خارج خشبة المسرح أو التعليق على الشخصية والحدث على خشبة المسرح. وأكتفى المخرج بزج مجموعة من الممثلين الثانويين لتفعيل الحدث وتنشيطه والاشتراك فيه وليس لغرض التعليق أو الشرح، ومن ثم لم يأخذوا مهام الجوقة، بل كانوا ممثلين لهم أفعالهم وأبعادهم وأفكارهم وأهدافهم وحركاتهم وإشاراتهم، فهم جزء من الحدث يؤثرون فيه ويتأثرون به.

ولم يحدث في الأداء ذلك التمثيل الصامت الذي يستخدمه العرض في المسرح الملحمي، عندما تعلق أحد الشخصيات وغالبا ما تكون شخصية الراوي عن شخصية معينة أو حدث أو موقف أو فعل ما في الماضي أو الحاضر، يرافقه أداء صامت من شخصية أخرى تترجم هذا الفعل وتوضحه. وهذا لم يستخدم في هذا العرض عموما، وهذا ينطلق من الرؤية الإخراجية، فضلا عن طبيعة النص الذي لم تتوفر فيه مثل هذه الخاصية، لكي يقوم المخرج بتوضيحها ويقوم الممثل بتطبيقها. إذ كانت المباشرة واللحظة الآنية والزمن الحاضر هو السمة الغالبة في العرض والأداء. هذا وفقا للحسابات الرياضية الزمنية ولم يكن هناك زمن ماض مؤشر وواضح ومحدد على لسان الشخصيات أو معبر عنه بفعل أو حادثة أثناء العرض. لذلك غابت خاصية إلقاء الحوار وسرده بصيغة الماضي أو بضمير الغائب والإلقاء بلسان الشخص الثالث، باستثناء بعض حوارات الممثل (يوسف)، بل كانت المباشرة واللحظة الآنية هي الصفة الزمنية السائدة في العرض على صعيد الأداء الحركي والصوتي.

أما الراوي فقد أقصاه المخرج تماما من العرض، لذلك لم تكن هناك شخصية راوية للشخصية أو الحدث، وأبقى دورها ووظيفتها على شخصية الممثل (يوسف) لتكون بديلا ناجحا للتعليق على الشخصية والشرح والأحداث وبصورة تختلف عن أسلوب شخصية الراوي المتفردة التي تضيف بعدا ماضيا، في حين أوجد الممثل (يوسف) ومن خلال شخصيته بعدا حاضرا، بوساطة العلاقة التواصلية الآنية والحاضرة والمباشرة مع المشاهد، ومن ثم يكون أكثر فاعلية وحضور مع الشخصية والحدث ومن ثم مع المشاهد، ومن ثم يكون وعيه وفكره واستجاباته عالية ومتجددة وبصورة فعالة ونشيطة.

ومن ناحية التعامل مع الديكور المجرد والمتنقل والمتغير في الوقت نفسه والذي من الممكن نقله من مكان إلى آخر بسهولة، كان التعامل جيدا من قبل جميع الممثلين، إذ أوحت الأبواب الخشبية المجردة والنوافذ الدالة والموحية إلى البيوت، والتي أوحت بطريقة غير مألوفة إلى تراجعها خلف المسرح دلالة على رفض إيواء أصحابها الحكماء الثلاثة في بداية المسرحية. كما أعتمد العرض على المشاهد المتعددة والمختلفة واختلاف الأمكنة البيئية، منها المدينة، الدكان، البستان، الجسر، النهر، قاعة المحكمة، السوق. والتي أوجدت بيئة منظرية ذات دلالة موحية بصدق عميق عن هوية مكان الحدث وليس كخلفية منظرية فقط. وكان التعامل معها من الممثلين قد تم بصورة جيدة وتعامل مدروس. فالممثل في حالة انتهاء المشهد سواء كان هناك إظلام على خشبة المسرح أو إنارة، يقوم هذا الممثل بترتيب المنظر المسرحي القادم وينقل بعض الأدوات والمفردات من مكان إلى آخر، لاسيما في منظر الدكان العائد للسيدة، الذي كان لآليته التركيبية بعد عميق ودلالة جمالية ومرونة وسهولة الاستخدام، فضلا عن قابلية توليده ومرونته واستخدامه لأكثر من وظيفة دلالية وأكثر دلالة مكانية، إذ أصبح مكانا للبيع ومكان للخزن ومكان للنوم ومصنع للسجائر.

أجاد الممثل (يوسف) التعامل مع البيئة المكانية وموجوداتها، لاسيما مشهد النهر، إذ كان لتعامله الموحي والمرمز قد بعث جوا فعليا صادقا ومقنعا أنه فعلا أمام نهر. كذلك أجاد الممثل (منير) في التعامل مع مفردة الشجرة في مشهد البستان، والتي كانت مجردة وموحية وبشكل جيد من ناحية الاحتماء بظلها من المطر هو وشخصية السيدة، والتعامل مع قطرات الماء المنسابة على أوراق تلك الشجرة، فضلا عن إجادته استخدام الحبل ليكوّن منه مشنقة لنفسه. كذلك أجاد الممثل (سامي) في التعامل مع أدواته الخاصة بمهنة الحلاقة، لاسيما مقصه الكبير الذي أشر دلالة حجمه بصورة واضحة وكافية إلى جشعه وبخله، فضلا عن استخدامه في ضرب شخصية النجار، وأضفى إيحاءا وترميزا وبعدا كوميديا تغريبيا. كذلك تعامل الممثل (عقيل) وبشكل جيد مع عصاه الغليظة، التي دلت على حزمه وقوته وتسلطه كرجل سلطة وامتدادا لسلطة أعلى. كذلك أجاد باقي الممثلون التعامل مع الديكور المجرد ومفرداته ومع الأدوات الخاصة لكل شخصية، فضلا عن التعامل الجيد مع الإضاءة التي استخدمت بشكل واضح ومباشر وأدت وظيفتها الأساس بالإنارة لمشاهد العرض.

أداء الممثل في المسرح الملحمي قائم على الفهم الكامل للشخصية ومرجعيتها وإطارها المعرفي قبل تقديمها. مع الفهم الكامل للشخصيات الأخرى. إذ تعد هذه الخاصية مهمة لما تحمله من بعد عميق لفهم الشخصية ومرجعيتها، فضلا عن فهم الشخصيات الأخرى، لأن الممثل ليس الشخصية نفسها ولا يجسد أبعادها التقليدية، لذا تحتم عليه معرفتها كليا ليكون قادرا على فهم أفكارها وأهدافها، ليس هذا وحسب بل لابد من معرفة صراعها وطبيعة المجتمع الذي تعيش فيه والذي سبب طبيعة هذا الصراع لها، هذه المعرفة تمكن الممثل أثناء أدائه للشخصية ألا يكون تابعا وخاضعا لها، لكي يستطيع في الوقت نفسه أن يجد موقف إزاءها وقادرا على إعطاء تعليقات جادة وواعية تنطلق من وجهة صراعها ونوعيته ومن وجهة طبيعة المجتمع

الذي تعيش فيه، ومن ثم تحديد نوع العلاقة التي تربطها بالشخصيات الأخرى وإعطائها هوية متفردة من حيث حركاتها وإشاراتها وانفعالاتها وطبقتها الصوتية، وإزاء كل هذا يكون بمقدور الممثل أداء هذه الشخصية وعرضها، لأنه من غير الممكن تقديم شخصية دون معرفة مسبقة عنها، ومن ثم يكون الأداء قاصرا مع عدم إتمام وظيفة المسرح الملحمي وأهدافه وأفكاره. لذا بات فهم الشخصية شيئا مهما وملحا، لأن مهمته الأساس هي نقل أفكار الشخصية وأهدافها ومضامينها إلى المشاهد، وليس تمثيلها أو تجسيد أبعادها.

أجاد الممثلون عملية فهم شخصياتهم مسبقا ولديهم فكرة تامة وكاملة عن مرجعياتها المعرفية وعلاقاتها وأفكارها وأهدافها، فضلا عن فهم الشخصيات الأخرى، لاسيما أن معظم الممثلين المشتركين لديهم فهم أكاديمي ويتمتعون بثقافة عالية بمسرح (بريخت) الملحمي وشخصياته وأفكاره وأهدافه، هذا فضلا عن درجة وخبرة وتجربة المخرج بهذا المسرح ودراسته العلمية الأكاديمية المعمقة له، لهذا حمل الممثل فهما عميقا لكل تفاصيل وتقنيات هذا المسرح. ومن ثم لم يكن هناك ممثل مهما كان دوره بسيطا في العرض، لم يفهم شخصيته ودوره وعلاقته مع الشخصيات الأخرى، أو فهم هذه الشخصيات وعلاقاتها. لأن المسرح الملحمي يعمل كوحدة واحدة، ولم تكن هناك أدوار رئيسة وأدوار ثانوية، بل هناك ممثلون كبار وممثلون صغار وحسب مستوى الأداء. ولم يكن هناك قصور أدائي، وعدم فهم لدى جميع الممثلين على الرغم من اختلاف مستويات الأداء نتيجة تفاوت الخبرة وتباين التجربة، لأن العرض ضم ممثلين روادا أصحاب الخبرة والتجربة مع الممثلين الشباب المليء بالحيوية والطموح والتعلم.

فالممثلة (أثمار) أدت طبائع الإنسان الطيب الذي لا حدود لطيبته في وسط عالم الاستغلال، أدت في هذه الشخصية عالم الطيبة والمحبة والتعاون والمساعدة، في

حين مثلت شخصية أبن العم تلك الموازنة في الذات الإنسانية الطيبة، ألا وهو الحزم وموازنة الطيبة له. وعلى الإنسان أن يوازن تناقضاته لكي يستطيع الاستمرار والمواصلة. وإن فُضّل جانب الخير والطيبة. والممثل (يوسف) حمل مرجعيات المجتمع وأخلاقياته وأفكاره وأهدافه ومضامينه الذي هو جزء منه. وممثلو شخصيات الحكماء (جعفر، خليل، رائد) حملوا جانب العدالة والمساعدة والخير. في حين حملت شخصية صاحب الملك للممثل (خليل) ذلك القطب المستغِل للحقوق من خلال اقتناصه للفرص لتحقيق الثراء والمال والثروة ولو على حساب مصالح الآخرين ومشاعرهم. في حين حملت شخصية الحلاق للممثل (سامي) أحد طبقات المجتمع التي تريد مساعدة الآخرين لقاء ثمن معين. في حين حملت شخصية التاجر وزوجته للممثلين (جعفر، أنعام) صفة الطيبة العمياء في مساعدة الآخرين وقضاء حوائجهم وعلى حساب أنفسهم، والتي مثلت طبقة المجتمعات العاملة الفقيرة التي يسود حياتها المحبة والبراءة والصدق. وحملت شخصية الشرطي للممثل (عقيل) جانب القوة والقسوة والحزم التي تتمثل بالسلطة، الجهة المتنفذة والمسيطرة لمصالحها. وحملت شخصية النجار للممثل (عبد المرسل) حال كثير من أفراد المجتمع من الطبقات الفقيرة التي لا تستطيع سد لقمة العيش لها ولأطفالها، ومحاولة التنصل عن المسؤولية بفعل الكاهل الكبير الذي يقع على عاتقها، ذلك باللجوء إلى اللهو والشرب واللاأبالية. في حين حملت مجموعة باقي الممثلين ومنهم شخصية الأرملة للممثلة (ماجدة) تلك الطبقات من المجتمع التي تقع عالة وعبئا على الآخرين وتمشية أمورها ومصالحها على حسابهم، من دون القيام بعمل شريف تستطيع بوساطته مواصلة الحياة والعيش بصورة حرة وشريفة. أما شخصية الشاب للممثل (منير) قد حملت شخصية المحب والعشيق الذي يفضل مصلحته الخاصة على كل شيء وينتهز كل فرصة لتحقيق رغباته غير المشروعة، ذلك على حساب السيدة التي أحبته وأخلصت له كثيرا والتي أنقذت حياته

من الموت يوما. لذلك يؤشر في هذه الخاصية بأن هناك فهما عاليا وعميقا وواعيا لجميع الممثلين لشخصياتهم ومرجعياتها، فضلا عن معرفة وفهم الشخصيات الأخرى، لذلك جاء الأداء مترابطا ومنسجما لكل شخصية مع ذاتها ومع الشخصيات الأخرى ضمن دائرة علاقاتها.

يستند الأداء في المسرح الملحمي على الفهم الكامل للممثل لكل تفاصيل العرض وجزئياته وأهدافه. نتيجة للتعاون المثمر والجاد والدراسة العلمية الأكاديمية الذي ساد العرض والتجربة من بدايتها حتى نهايتها كان في قمته، بسبب الدافع والحب والالتزام الذي ظهر به جميع الممثلين، لذا كانت مهمة الممثل يسيرة وواضحة لعملية الفهم، لضم الكادر عناصر متمكنة في هذا المجال لاسيما المخرج.

يؤشر العرض ومن خلال أدائه الذي خرج به الممثلون، إن هناك فهما كاملا لكل تفاصيل العرض وأهدافه ولكل تقنيات العرض المستخدمة، فضلا عن الأهداف التي أراد العرض تقديمها، من حيث طرحها لموضوع البحث عن ذلك الإنسان الطيب وإمكانية وجوده في عالم الاستغلال والفوضى، بالإضافة إلى هدفه في تقديم مسرح جاد وحديث يخاطب فكر المشاهد ووعيه الاجتماعي، ومن ثم النهوض به على المستويات كافة اقتصاديا وسياسيا. فالعرض قدم الفكرة إلى جانب المتعة في آن واحد. وهذا ما فهمه الممثل وقدمه، هذا الفهم أتى بنتائج إيجابية على مستوى الأداء وعلى مستوى التلقي، من حيث المستوى الأول كان هناك تناغم وانسجام أدائي عال ووحدة كلية محكمة. فلم تكن النجومية والانفراد بالعرض هو هدف الممثل، بل كان التعاون الجاد والمثمر هو أساس العمل. فالأداء ارتقى إلى مستوى العرض بفعل هذا التعاون وهذا الفهم الموضوعي لمجمل تفاصيل العرض وجزئياته، وما يتعلق بآلية الأداء ومهام كل ممثل عليه القيام بها، فضلا عن فهم أهداف العمل ومن ثم إفراز نتائجه على مستوى التلقي. إذ كان في حالة يقظة وفكر متوقد ونشيط وقادر على

اتخاذ الموقف من أهداف العرض وما أتى به من أفكار. لقد طبق جميع الممثلين هذه الخاصية حرفيا ويمكن لمس ذلك بصورة واضحة ومباشرة من خلال ذلك الأداء الناضج والواعي، ومستوى العرض الذي حمل المقومات الفكرية والإبداعية والجمالية.

أداء الممثل في المسرح الملحمي قائم على علاقة مباشرة مع المشاهد. رفع الجدار الرابع. وبالنظر للخصائص الأدائية السابقة والتي طبقها الممثل في أدائه وبمستويات ونسب مختلفة، ونتيجة للوسائل التغريبية التي استخدمها العرض، كان الممثل في علاقة مباشرة مع المشاهد من خلال إزالته للجدار الوهمي الرابع الذي يفصل المشاهد عن خشبة المسرح، متجاوزا تقنية الأداء والعلاقة في المسرح الواقعي، مقدما صورا اجتماعية قابلة للجدل والمناقشة في ذلك الاتصال المباشر مع المشاهد، ومن خلال التوجه المباشر نحوه ومحاورته وتوجيه حواره وتعليقه وشرحه إليه ليشركه في العرض مباشرة، إلا أن هذا الاتصال ليس من شأنه توليد اندماج أو استرخاء أو جعل المشاهد سلبيا، بل يريد منه أن يكون متلقيا من نوع آخر، متلقيا واعيا ونشيطا وذا استجابة وفكر متوقد يأخذ ردود أفعال معينة إزاء ما يجري أمامه على خشبة المسرح. ولا تقع على عاتق جميع الممثلين تطبيق هذه الخاصية، بل حسب ما يفرضه النص وطبيعته ورؤية المخرج.

أوجد هذه العلاقة المباشرة مع المشاهد كل من الممثل (يوسف) والممثلة (أثمار) والممثل (سامي) والممثلة (خوله) والممثل (منير) وبشكل واضح وبارز ومباشر من خلال ذلك التوجه المباشر نحو المشاهد وإلقاء الحوار، كذلك في حالة قطع سير الأداء والتعليق على الشخصية والحدث، في حين كان هناك أداء قائم على رفع الجدار الرابع من جميع الممثلين ووجد من خلال تطبيقهم للخصائص الأدائية السابقة، على الرغم من عدم وجود ذلك التوجه المباشر نحو المشاهد، إلا أن هناك علاقة

صميمة ومباشرة معه، وبذلك أوجد الممثل أثناء أدائه، أداءا قائما على رفع الجدار الرابع، وتأسيس علاقة اتصال مباشرة مع المشاهد، على الرغم من بعض حالات الأداء الذي اقترب نوعا ما إلى مقومات الأداء في المسرح الواقعي، من انفعال وتجسيد العواطف والمشاعر. ولم يكن هناك أي قصور أدائي في تطبيق هذه الخاصية من جميع الممثلين وحسب مستوى طبيعة الشخصية ووفقا لقابلية الممثل الأدائية.

بناءا لما سبق يوصف الأداء في العرض المسرحي الملحمي بأنه أداءا تقديميا لا تمثيليا. إذ أختلف الأداء في المسرح الملحمي في هذه الخاصية عنه في المسرح الواقعي ويكون متناقضا كليا في تطبيق هذه الخاصية. فالتمثيل والتجسيد والعاطفة والانفعال هما من صفات الأداء في المسرح الواقعي وخصائصه. في حين يكون التقديم والعرض هو صفة الأداء في المسرح الملحمي، ذلك من خلال تطبيق كل الخصائص الأدائية السابقة والتي يكون فيها الممثل من خلالها تقديميا، ومن خلال ما يقدمه من قيم تربوية واجتماعية وتعليمية.

أجاد الممثلون تطبيق هذه الخاصية وقيام الأداء على صيغتها، فكانوا جميعا مقدمين وعارضين للشخصية والحدث والابتعاد عن التمثيل والتجسيد لأبعاد الشخصية التقليدية، وإن حدث مثل هذا الأداء من قبل بعض الممثلين الذين نحوا أحيانا إلى التمثيل والتجسيد والعاطفة والانفعال والذي لا ينكره المسرح الملحمي كليا، بل يسمح به في حدود التعبير عن تلك العواطف والمشاعر والانفعال، وجل ما يطلبه الأداء هو الابتعاد عن الاندماج والتوحد والإيهام، إلا أن حدود هذا التعبير تطغي أحيانا وتتحول إلى صفة التمثيل والتجسيد للعواطف والانفعال، لاسيما مشاهد شخصية الشاب مع شخصية السيدة. إلا أن مجمل الأداء كان ذا صفة تقديمية من خلال تطبيق الممثلين للخصائص الأدائية في المسرح الملحمي ووفقا لمستويات الأداء والتطبيق، فضلا عن الفكرة الاجتماعية والتعليمية التي خرج بها العرض والتي

وضعت المشاهد في حالة يقظة ووعي مع إعطاء ردود الأفعال المناسبة اتجاه العرض والفكرة، ومن ثم أخذ الأداء في مجمله صيغة التقديم وليس التمثيل، باستثناء مواقف قليلة وسريعة.

معطيات الأداء في عرض مسرحية الإنسان الطيب:-

1. تكامل العرض المسرحي بمفرداته ومقوماته كافة، لاحتوائه متطلبات المسرح الملحمي كافة، من نص وأسلوب إخراجي وأداء ممثل، فضلا عن التقنيات المسرحية الأخرى التي يستخدمها هذا النوع من المسارح.
2. معرفة الممثل لآلية أدائه وخصائصه التي طبقت منه بصورة قصدية، لأنه يعرف الأسلوب الإخراجي الذي يعمل على أساسه، وفهم النص المسرحي وكل تفاصيل العرض وجزئياته.
3. تمتع الممثلون القائمون بالأداء بخبرة أكاديمية وثقافة عالية وفهم كافٍ بالمسرح الملحمي وأهدافه ومقوماته وآلية أدائه، بالرغم من اختلاف التجربة والخبرة والكفاءة، هذا فضلا عن تخصص مخرج المسرحية بهذا المسرح الذي درسه وفهمه بصورة أكاديمية معمقة، ومن ثم تقريب صورة العرض للقائمين بالأداء لكل جزئياته وتفاصيله.
4. تحدد أداء الممثل بخصائص ومفردات ومقومات النص المسرحي الملحمي والأسلوب الإخراجي له، ولم يخرج عن نطاقهما، ومن ثم حمل الأداء صفة وخصائص الأداء في المسرح الملحمي.
5. لم يقع على عاتق الممثل أثناء أدائه تطبيق جميع الخصائص الأدائية الخاصة بهذا المسرح، لأن الشخصية لم يسمح لها بذلك، ومن ثم تم تطبيق الخصائص الأدائية حسب طبيعة الشخصية وموقفها وموقعها في المسرحية، فالممثل (يوسف العاني)

أنفرد بتطبيق أسلوب الراوية، وهكذا لبقية الممثلين، ومن ثم تطبيق معظم الخصائص الأدائية من جميع الممثلين وليس على نطاق الممثل الواحد وبما أتاحه النص والإخراج.

6. القصدية في تطبيق الخصائص الأدائية وليس الصورة العفوية أو المزاج أو الموهبة، من جميع الممثلين، لأنهم على علم ودراية بالأسلوب الإخراجي وبآلية الأداء وبكل تفاصيل العرض وجزئياته.

الفصل الخامس

أداء الممثل في مسرح العبث

الفصل الخامس

أداء الممثل في مسرح العبث

تشير مفردة العبث إلى صفة كل شيء تافه وغير معقول وينافي المنطق والصواب، وكل ما يتصف بالحمق وعدم التعقل والابتعاد عن المُدرك العقلي، وتطلق مفردة اللامعقول على الشيء غير المنسجم مع العقل أو اللياقة، وفي الاستعمال الحديث، واضح التضاد مع العقل، فهو مضحك، سخيف[1].

العبث حالة انعدام التوازن والشعور بالتناقض الناتج عن عدم التناسق بين الفرد ومجتمعه، أو بين الفرد والوجود الطبيعي الذي حوله، وإن هذا الشعور يؤدي بالإنسان إلى الاعتقاد بعدم وجود حقيقة في هذا العالم، الذي من الممكن أن ينهار في أية لحظة بقيمه وأسسه الحضارية، لذلك حمل مسرح العبث صفة التشاؤمية الرافضة للأطر والأساليب التقليدية كافة، وينكر كل شيء قائم على إمكانية إنشاء علاقة بين البشر، ونتيجة غياب مقوماته من تواصل ولغة وحقيقة وغياب القيم السائدة والموروثة في المجتمع، جعل الإحساس بالصدمة جزءا من بنيانه وكيانه، ويسمى هذا المسرح أيضا بالمسرح الطليعي أو اللامعقول أو التجريب أو مسرح الضد.

ظهر مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية وما خلّفت جرائها من ويلات ودمار، الأمر الذي دفع بكتّاب هذا المسرح إلى اتخاذ موقفا معينا من الوجود والحياة، وبدأ ينظر إلى الكون على أنه وليد الصدفة وكل ما فيه قائم على التناقض، فضلا عن ذلك التغيير الجذري الذي طرأ على الفلسفات والأفكار التي بات اندثارها أمرا محتّما وشيئا ملموسا، مع إحلال فلسفات وأفكار جديدة والتي تبلورت بعد الحرب العالمية

---

[1]. ارنولد. ب. هنجلف، اللامعقول، في: موسوعة المصطلح النقدي، العدد (5)، ت: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979)، ص11.

الثانية، ولعل أهمها الفلسفة الوجودية والتي تلزم بأن لكل شيء وجود وصورة التي هي بالأساس مجموعة الصفات والخصائص الثابتة للشيء، ووجود الشيء هو كينونته بالفعل، وقد تبلورت هذه الفلسفة في أطروحات نيتشه وكيرجارد وفي أعمال سارتر وكامو وكتاب دراما اللامعقول أمثال يونسكو وبيكيت وجنيه وادامـوف وشحاتة، الذين اثّروا بصورة أو بأخرى على قيام حركة الاحتجاج والتناقض أو الغضب في انكلترا والتي تزعمها اوزبرون وآردن وبنتر، وهذا الاحتجاج الغاضب نبع من آثار الحرب العالمية التي غيرت عديد من المفاهيم والقيم وأنظمة الحكم، مما خلفت أزمة في الوعي والضمير الإنساني، مما أدى إلى نزعة الشك إزاء الوجود والفرد والكينونة.

أزدهر مسرح العبث في خمسينيات القرن العشرين، إلا أن جذوره تمتد إلى قبل ذلك، إذ أن الأصل اللاتيني لمفردة (ABSURDUS) تتكون من مقطعين:AB بمعنى كلية و (SURDUS) بمعنى أصم أو غبي، وأول انتشار لهذه المفردة في اللغة الفرنسية كان في القرن العشرين، لاسيما في مجال الأدب وبالتحديد في الرواية، ذلك نتيجة ظهور الأفكار التي هاجمت الحضارة الصناعية وظهور الآلة التي زاحمت الفرد، فضلا عن نزعة الشك التي رافقت الحياة الاجتماعية الأوربية، فكل القيم والموروثات والتقاليد لا ترتكز على حقيقة محددة ومعنى ذا طابع عقلي ومدرك، هذه الأفكار والمفاهيم هيأت العقلية الأوربية لنقل هذا النوع من الفن وتقبله، وبفعل الفلسفة الوجودية أنتشر الفكر العبثي في الرواية، كرواية (صورة مجهول) و(الكوكب السيار) و(ماتيرو) و(الفاكهة الذهبية) والمجموعة القصصية (انفعالات) ومجموعة مقالات بعنوان (عصر الشك) للكاتبة والروائية الفرنسية ناتالي ساروت، التي حاولت فيها أيضا أن تمنح الحياة للأنا الحقيقية بإزالة الزيف والغطاء الصناعي الذي حجب الرؤية، رؤية الأنا الحقيقية، وهذا الطلاء الصناعي تمثل في الأشكال التقليدية والنظم القديمة

البالية كافة. أما المجموعة القصصية فبينت اللاجدوى والعدم والفراغ والغثيان[1]. فضلا عن كتابات جويس التي بدأت تخرج عن الشكل التقليدي للرواية، رافضا الشكل الكلاسيكي من خلال انتقالاته الفجائية للزمن والأسلوب، وبذلك أصبح جويس أحد مؤسسي الرواية الحديثة في القرن العشرين، وبفعل حديثه في الرواية عن عالم داخلي غير العالم السطحي الظاهري الخارجي، تتطلب استخدام أسلوبا جديدا ولغة تعبير جديدة لتصوير ذلك العالم الداخلي، ومن ثم إحداث الغموض في الرواية العالمية[2].

يحلل البير كامو أيضا الإحساس بالعبث والفراغ الذي يلف الحياة الإنسانية في أسطورة سيزيف، وسارتر في الغثيان التي عبر بها عن الشعور بالتشاؤم والغربة والوحدة والانعزال والقلق الإنساني وإنكار قيم الحياة كافة.

تأثير الفكر الوجودي قد صبغ الأعمال الأدبية بأفكاره التي رسخت في مجمل الثقافة الأوربية، فتحولت الرواية إلى تعبير عن عبث الوجود بشكل ومضمون غير منطقي بعد أن كان الشكل تقليديا بعيدا عن العبث، والمشكلة الرئيسة في الفكر الوجودي تكمن في معنى الوجود والذي عالج موضوع القلق والغربة، التي زعزعت ثقة الإنسان بنفسه وبالعالم، على الرغم من مألوفيته، إلا أن كلا من سارتر وكامو قدموا نتاجهم متضمنا فكرة العبث، إلا أنه لا ينضوي تحت نتاج اللامعقول والعبث، بل هو مختلف لأنهم أفرزوا الإحساس بلا معقولية الحالة البشرية في بناء منطقي واضح، في حين يعني العبث في تقديم الإحساس بلا معنى الوضعية البشرية وخواء التفكير المنطقي العقلاني، من خلال نبذ كل الأفكار المنطقية والعقلانية. بعبارة أخرى

1 . ينظر: فتحي العشري، المسرح الجديد في فرنسا، في: مجلة المسرح، العدد (41)، القاهرة، مسرح الحكيم، 1967، ص51- ص54.

2 . صلاح عدس، ملامح الفكر الأوربي المعاصر، (القاهرة: دار الهلال، 1976)، ص18، ص19.

أن لسارتر وكامو تأثيرا فكريا على مسرح العبث أكثر مما هو فنيا، لأن كتّاب العبث أخذوا مفهوم العالم، ورفضوا الوسائل التقليدية للمسرحية ورفضوا كل القيم المنطقية، ومن ثم خرج مسرح العبث بوحدة فنية شكلا ومضمونا للتعبير عن العالم غير المنطقي من وجهة نظرهم[1].

تأثرت المسرحية بالأفكار ذاتها التي تأثرت بها الرواية من حيث نشأة العبث، من تطور صناعي وظهور الآلة والفلسفة الوجودية والحربين العالميتين، فضلا عن الجذور الأولية لها، من أدب الخرافة والحكايات الشعبية التي تروى للأطفال والمفعمة بالخيال والرمز والرحلات العلمية، والتي تخرج عن نطاق حدود العقل والمنطق، بالإضافة إلى ذلك الأدب القائم على السخرية والفكاهة من حيث قصور اللغة، إذ عمد فلوبير إلى جمع المفردات والتعبيرات الشائعة والمبتذلة الخالية من المعنى والمنطق، بوصفه من المهتمين بحماقات الإنسان. وهناك أيضا الأدب القائم على الرموز والأحلام والخيال، الذي صوّر الحياة بأسلوب رمزي حلمي، مثل المسرحية الكابوسية (الدنيا مسرح كبير) للمؤلف كالديرون. ويضاف إلى ذلك نتاجات سترندبرج وعالمه المفكك والحلمي واللامنطقي، وتأثيرات كافكا بروايته الغامضة ذات الكوابيس والأفكار المتسلطة وفكرة الإنسان القلق الضائع[2].

أثرت الحركة الدادائية على الرغم من قصر عمرها على مسرح العبث، إذ وجد كتاب دراما اللامعقول متنفسا لهم من خلال تلك التلقائية والعشوائية الذي ساد نتاج تلك الحركة، التي هدف مسرحها إلى محاولة تدمير العالم وتجاوز حقائقه ومنطقه

---

[1] . حياة جاسم محمد، مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي، في: مجلة الأكاديمي، العدد (4)، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1981، ص25.

[2] . ينظر: نعيم عطية، مسرح العبث مفهومه وجذوره وأعلامه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970)، ص417- ص422.

وإحلال عالم اللامنطق واللاشيء، حتى إن مفردة (دادا) تعني لا شيء أو لا معنى له. وعندما أفلت الدادائية حلت محلها السريالية عام 1919م التي أثرت بشكل فعال وكبير في بعث مسرح العبث، حيث إدخالها صيغ وأساليب جديدة بعيدة عن الواقع التقليدي في كل النتاجات الأدبية، الشعر والتصوير والأدب متخذة العقل الباطن أو اللاوعي والأحلام وتداعي الخواطر كأسلوب في التعبير عن الحقيقة، مما صبغ أعمالها الفنية عدم التسلسل المنطقي للأشياء[1].

أفاد كتاب دراما اللامعقول كثيرا من أعمال الدادائية والسريالية ومن أحلامها اللاواعية واللامنطقية، والتي أضحت من الثوابت التي قام عليها مسرح العبث، إذ تعد مسرحية آبو ملكا للكاتب المسرحي والشاعر الفرنسي الفريد جاري والتي عرضت عام 1896م أول مسرحية عبثية، إذ قدمت صورة بشعة لما سيلاقيه القرن العشرين من دمار وفوضى، إذ قدمت صورة الإنسان بوجهه القبيح البشع، وتجسيد" الغباء البشري الخالد، والترف الخالد، والشراهة الخالدة، ودناءة الغريزة التي استحالت إلى طغيان "[2]. خواء الإنسان والمجتمع البرجوازي وتفاهته، والذي فقد الإيمان بكل القيم والتقاليد، ويعدها مارتن أسلين: " أول مثل حديث عن دراما اللامعقول وهي هزلية قاسية نجد فيها دمى مخيفة تنتقد بشدة خواء المجتمع البرجوازي وجشعه من خلال سلسلة من الصور المسرحية الغريبة "[3]. ويعد الفريد جاري بمسرحيته هذه مؤسس المسرح الطليعي، فهي ثورة بوجه كل الأطر التقليدية للمسرحية السائدة في تلك المدة، والتي مهدت بدورها بتبلور وظهور مسرحيات مشابهه لها، والتي تأثرت

---

1. ينظر: المصدر نفسه، ص422- ص424.
2. حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1977)، ص57.
3. مارتن أسلين، دراما اللامعقول، ت: صدقي عبد الله حطاب، (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970)، ص17.

بصورة أو بأخرى بالحركة الدادائية والسريالية، ومنها مسرحية (ثدياتيرزياس) عام 1913م، للكاتب والشاعر الفرنسي جيلوم ابو لينير.

فالكلمة المدوية الأولى (خراء) والتي أطلقها جاري في مسرحية (آبو ملكا) بوجه مشاهدي مسرح الأوفر الهادئ وبصوت مدوٍ والتي أذهل بها مشاهديه، وتفجير تيرزياس نهديها وفقدانها لهما وكأنهما بالونين، كانت الممهد والمحفز الرئيس لظهور مسرحيات لامعقول أخرى، على الرغم أنها لم تحظ بالشهرة والانتشار كالتي حظيت بها المسرحيات الطليعية في خمسينيات القرن العشرين، والسبب يعود من وصفها مسرحيات ذات صنعة فكرية وليست قائمة على العفوية والتلقائية، ومعبرة عن واقع كتابها أو المجتمع، بل تهدف إلى عنصر الإغراب الفكري والفني، فضلا أن الكاتبين جاري وابو لينير اتسما بقدرة عالية من الخيال والتصور الرفيع والخارق والمقدرة الإبداعية والابتكارية، التي لم تتوفر لدى الدادائيين والسرياليين الذين كتبوا للمسرح، والتي غالبا ما كانت قليلة العدد، بالإضافة إلى أن أسباب الشهرة التي توفرت لمسرحيات خمسينيات القرن العشرين لم تتوفر في تلك المدة، منها التخصص في الإنتاج المسرحي دون غيره، إذ يستطيع الكاتب تطوير نفسه ونتاجه في التعبير، كذلك الإفادة التامة من النتاجات الفنية الأخرى، والتي حققت تقدما وتطورا، لاسيما الشعر والموسيقى وفن التصوير، والإفادة القصوى من الفنون القريبة لتقنية العرض كالعاب السيرك وفن الحواة وعروض الملاهي والألعاب البهلوانية والسينما[1].

يعد ابو لينير أحد الممهدين لنشأة مسرح العبث، ذلك من خلال التصوير المبالغ للخيال والابتعاد عن المنطق والواقع الإنساني، واتخاذه الخيال الرحب واللامنطق أساسا له، إذ يؤكد مارتن أسلين تأثير مسرحيته في مسرح العبث بقوله: " كانت مسرحية ثدياتيرزياس لابو لينير أول مسرحية سماها كاتبها مسرحية سريالية،

---

[1] . حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، مصدر سابق، ص47- ص49.

وهنا نجد أن الحدث يسير من خلال سلسلة من الصور الهمجية الغريبة، فالبطل أو الأحرى البطلة تيرزياس تغير جنسها، إذ تدع ثديها يعومان نحو السماء في شكل بالونين "[1].

وتظهر تأثيرات الكاتب والمخرج والمنظّر أنتونين ارتو واضحة في نشأة مسرح العبث، من خلال تنظيراته وبياناته التي دونها في كتابه المسرح وقرينه عام 1938م، والذي رفض فيه كليا المسرح السردي النفسي والعودة إلى المسرح الشعائري والإيحاء الأسطوري السحري، للتعبير عن أعمق الدواخل الإنسانية التي تقف الكلمات عاجزة إزاءها، وقد عبر ارتو عن ذلك في بيانه الأول والثاني في كتابه، إذ على المسرح أن يعيد النظر في جميع أشكال العالم الخارجي الموضوعي والداخلي الذاتي، لأن المسرح ليس وسيلة للوهم، بل أراد لعرضه أن يحتوي على عناصر مادية موضوعية يحسها المشاهد الذي يجلس وسط العرض، من صرخات وآهات ومفاجآت ورؤى ولغة تقل فيها الكلمات وتكثر فيها الحركات والإضاءة والأزياء القديمة والإشارة، إذ أن الإخراج ليس انعكاسا للنص، بل نقطة شروع لخلق مسرحي آخر[2].

أسهم الكاتب الايطالي لويجي بيراندللو في بلورة مسرح العبث، بوساطة تأثيراته في معالجة مسألة الحقيقة من خلال الشك بحقيقة السلوك الإنساني وعدم إيمانه بالحلول الاجتماعية للحياة، لعدم مقدرة العقل الإنساني للوصول إلى حلول موضوعية، وما الحياة عنده إلا وهم والعيش فيها يتم وفق الصورة التي يراها كل فرد، واللغة عنده أصبحت ليست ذات معنى وليست وسيلة للتفاهم البشري، إذ استطاع بوساطة شخصياته التي لا تريد الإنسان الظهور في كامل معاناته في سبيل أن

---

[1] مارتن أسلين، دراما اللامعقول، مصدر سابق، ص17.

[2] . انتونان ارتو، المسرح وقرينه، ت: سامية أحمد أسعد، (القاهرة، نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1973)، ص78- ص88، ص108- ص112.

يجد لغته في داخل ذاته، ومن هذا التناقض يتولد عنصري الكوميديا والتراجيديا عند بيراندللو، وقد شمل هذا التناقض الزمان والمكان، فالزمن لديه لا يطابق الزمن الإنساني والذي يكون أشبه بالحلم، أما خشبة المسرح لديه منصة خطابية وليس جهة تعكس الحياة، بل أنها مجرد فراغ مسرحي. كذلك فعل الكاتب الروسي تشيخوف في مسرحياته القصيرة التي مهد بها لمسرح العبث، من خلال إيجاده طرفين متناقضين، ومن ثم دمجهما في حالة واحدة – تداخل الأضداد- كالحب والكراهية/ الملهاة والمأساة، وما من جاد سوى المعنى[1].

وجدت تلك التأثيرات متنفسا في أعمال كتاب دراما اللامعقول من حيث تحطيم وحدة الزمان والمكان، وعلى الرغم من اختلاف الأساليب والرؤيا لديهم، إلا أن عنصر العبث يجمعهم في حالة واحدة، إذ حطمت مسرحياتهم كل الأطر التقليدية والقواعد الأرسطية في البناء الدرامي، مع الإبقاء على العناصر فقط، من حيث وجود الشخصيات والحوار والحدث، إلا أنها أخذت إطارا آخرا وأسلوبا جديدا، فالشخصية ليست كالتي دعا إليها أرسطو، فهي قلقة غير متوازنة ولا تحمل أبعادا ثابتة، فهي غير محددة أو واضحة المعالم، إذ تظهر وتختفي فجأة، وقد تتداخل شخصيتين في شخصية واحدة أو تنشطر الشخصية إلى عدة شخصيات، وقد تأخذ شخصية مكان شخصية أخرى، وقد تتغير الشخصية نفسها في الحدث، إلا أنها تحمل مواقفا وآراءا وحالات معينة. أما اللغة فلم تكن ذلك الوعاء الفكري أو تلك الوسيلة المرعية للاتصال والتفاهم البشري. والحوار يميل إلى التكرار والاختزال والقطع وفترات الصمت والإيحاء بقصد الإدراك، فاللغة جوفاء. ولا وجود لحبكة منطقية متسلسلة، إذ تقع الأحداث مباشرة دون سابق إنذار أو تمهيد لها وبلا أسباب ومقدمات، فضلا عن تقويض وحدة الزمان والمكان، فدراما اللامعقول تعيش في زمن

---

[1] . نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه وجذوره وأعلامه، مصدر سابق، ص406، ص407.

الساعات المكسورة، والمكان مجرد وخالٍ من المنطق والمعنى التقليدي وهو مرتبط بإدراك الإنسان له[1].

نتيجة تقويض كتاب دراما اللامعقول لكل العناصر البنائية للمسرحية، وانهيار أسس التفكير البشري لمعظم شخصيات هذا النوع من المسرحيات وفقدانها لذاكرتها، لذا تعذر على " الممثلين أداء الأدوار في مثل هذه المسرحيات، فالشخصيات لا طابع لها: إنها كائنات بلا وجه ومن ثم بلا تعبير، إنها إطارات فارغة يتعين على الممثل أن يملأها بشخصه وروحه ولحمه وعظمه: كما يتسنى له أن يصب في الكلمات المجردة من المعنى، وفي الألفاظ التي لا صلة بينها... ما يشاء من روح هزلية مرحة أو يطبعها بطابع المأساة العظيمة، وقصارى القول لا يستطيع الممثل أن يؤدي دوره لشخصية معينة كما أعتاد أن يفعل في المسرحيات الأخرى، أنما عليه أن يكون هو نفسه وهذا أمر شاق، فمن العسير على الممثل الذي أَلِفَ أن يتقمص شخصية أخرى أن يمثل شخصية نفسه، وهنا تكمن الصعوبة في إخراج وتمثيل هذه المسرحيات "[2]. هذا فضلا عن إملاء هذه الشخصيات بأداء فيه نوع من الإثارة ومن ابتكاره إزاء الموقف هزليا كان أم مأساويا، على الرغم من صعوبة أحتواء الحوار وفهمه مباشرة من المشاهد، فضلا عن الشخصية غير المنطقية، ويعد مثل هذا النوع من الأداء عسيرا على الممثل، الذي طالما كان يعيش الشخصية ويقدمها كما هي في أبعادها في المسرح الواقعي لا أن يمثل نفسه، وعلى الرغم من صعوبة هذا الأداء، إلا أنه أتيحت للممثل حرية التصرف إزاء حركته وحواره غير المترابط واللامنطقي المجرد، معطيا لهما ما يحلو من أفكار

---

1 . محمد جمعة ومحمود حجازي، في مقدمة ودراسة: مسرحيات يونسكو، (القاهرة: دار الفكر، دار الثقافة العربية للطباعة، د. ت)، ص35- ص52.

2 . لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت)، ص240.

تراجيكوميدية وبالاتفاق مع المخرج، إذ يعد النص هنا بمثابة الانطلاقة للعرض والأداء.

يختلف أداء الممثل في مسرح العبث تماما عما هو عليه في المسرح الواقعي، إذ يكمن دوره الرئيس، في " إيهامنا بأن ما يؤديه من أقوال وأفعال هو الصورة الحقيقية لواقع الحياة العصرية التي لا تخضع لمنطق ولا تسير على قاعدة، وبالتالي فأنها لم تعد قابلة للفهم والتفسير"[1]. إذ يؤدي الممثل دوره لشخصيات غير تقليدية أو عادية ولا تحمل أبعادا ولا تملك إطارا محدودا، فهي فاقدة لذاكرتها وكينونتها، لذا بات الاختلاف وعدم الشبه بين الممثل والدور قائما، وهذا ناتج من عدم وجود كينونة ثابتة للشخصية، فهي أشبه ما تكون صورة حلمية، شخصية غير واضحة المعالم، وقد لا يوجد لها صدى في الحياة الواقعية، إلا أن في الوقت نفسه من الممكن أن تحدث في عالم مليء بالتناقضات والفوضى واللامعنى، لا على الصعيد المادي وحسب، بل على الصعيد الفكري العميق، لذلك ليس من المستبعد أن يرى المشاهد في مسرح العبث " شخصيات كاريكاتيرية يستغرقها تيار الكلمات، أو يرى تحول الشخصية الواحدة من إنسان معين إلى إنسان آخر، أو ظهور شخصية ذات ثلاث أنوف، أو شخصية تبيض، أو شخصيات تتحدث مع بعضها دون أن يحدث بينها أي نوع من الاتصال الشعوري،...، وشخصية تستمد حياتها من الأحلام، أو شخصية تتحول إلى خراتيت أو تسير في الهواء لتختفي في جحيم المستقبل،...، كل هذه الأشياء لم تعد تصدمنا على الإطلاق"[2].

---

[1] . محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مصدر سابق، ص145.

[2] . جاك جويشارنود، يوجين يونسكو، في كتاب: مسرح العبث، ت: سمير سرحان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970)، ص459.

وفي مسرحيات بيكيت يؤدي الممثل بعض الحركات الروتينية، نتيجة مواقف وأحداث المسرحية الراكدة وبشكل منظم ومحسوب، ويمازج هذه الحركات بحركات وأفعال أخرى يؤديها الممثل، ولانعدام البنائية الدرامية وخصوصية النص وأفكاره، أنعكس ذلك في تقنيات العرض كافة، ومنها الأداء، فتظهر في المسرحية حالة انقطاع وعدم تواصل بين الشخصيات، ويصحب ذلك أيضا حالة قطع وتوقف أو تردد في الكلام والحركة، نتيجة سوء الفهم بين الشخصيات وتجاهل بعضهم بعضا، ولخصوصية اللغة من تكرار وقطع وتضارب وفترات صمت، أتجه الأداء نحو الصمت أكثر من الكلام[1].

قدمت مسرحيات العبث في بادئ الأمر في مسارح صغيرة، ولمشاهدين يعدون من فئة المثقفين المغلقة من طبقة البرجوازية، وبالنظر لعدم حمل مشاهد مسرح العبث صفة التسييس، فإنها تسمح لهم بانتقادهم، إذ أن الأمر محصور على تقويض الأطر الجمالية الاستاتيكية، ويقترب أحيانا من الجانب الأخلاقي ويبتعد عن الجانب الثوري، لذلك جاء النقد موجها على أسس جمالية أخلاقية ونفسية. ثم انتشرت مسرحيات العبث في جميع أنحاء أوربا، بعد ما كان الرفض وعدم القبول والتصدي والمعارضة الشديدة لها قائما، وقد أدخلت هذه المسرحيات ضمن ربرتوار العروض المسرحية المقدمة[2].

أخذ الأداء في مسرح العبث شكلا آخرا خاصا به، منطلقا من مضمون النص الدرامي اللامعقول من حيث الشكل والمضمون، ومن الممكن إخراج مسرحيات لا تنتمي إلى هذا المسرح بأسلوب مسرح العبث، وإن الإخراج هنا لا يأخذ مداه إلا على

---

1 . موسى السوداني، دراسات في المسرحية الحديثة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1975)، ص17، ص18.

2 . رولان بارت، مسرح الطليعة الفرنسي، ت: رشيد بناني، في: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (2)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989، ص168.

مستوى الشكل فقط، لأن المضمون هو الذي يحدد ذلك الشكل، إذ من العسير إدخال مفهوم العبث ضمن مضمون العرض. وهوية العرض لمسرح العبث تستمد من النص وفقا لمقوماته ومفرداته، ونتيجة التجرد في الشخصيات وعدم حملها أبعادا، ومنطق النص الدرامي الباحث عن حقيقة فكرية جوهرية، جُرّدَ كل شيء على خشبة المسرح، إذ من الممكن إطلاق تسمية المسرح الفقير عليه، ليس في تنصله وعدم استخدامه لتقنيات العرض والاعتماد على أداء الممثل، بل من ناحية إن تقنياته مجردة لا تحمل هوية أو بيئة محددة من الممكن تحديدها وتأشيرها أو حساب تاريخها وزمنها. فخشبة مسرح العبث خارجة عن نطاق وحدة الزمان والمكان، وبهذا فهي تخالف خشبة المسرح الواقعي. ويستمد منظر مسرح العبث من مفردات ورموز بسيطة، إلا أن مدلولاتها جذرية وكبيرة، فالشجرة الجرداء في مسرحية في انتظار جودو هي جوهر المنظر. والكراسي في مسرحية الكراسي. وجثة أميديه التي تستطيل دائما هي جوهر المسرحية. فهذا الترميز والتجريد ليس اعتباطا، بل ينبع من صميم النص وترجمته على خشبة المسرح، ولتحقيق عنصر المفاجأة أو الصدمة الحقيقية وإحداثها، وكما يقول الكاتب برنادشو: " الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصيغة اللازمة لها، كما تشق الحياة المجرى الذي تسير فيه "[1]. فأفكار مسرح العبث حتمت استخدام تقنيات خارج عن نطاق المدرك العقلي والمنطقي، لأنها تعيش في عالم غير معقول لكي تبدو معقولة. لذا يعد مسرح العبث مسرحا بصريا، يعتمد المناظر المجردة ليس من السهل لمس مضمونها، بوصفها تعبر عن حقيقة كامنة، إذ "تلعب المناظر المرئية دورا هاما... في معاونتنا على الفهم، وهذه هي إحدى نواحي التجديد الأصيلة التي أمدنا بها مسرح

[1] . شفيق مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، مصدر سابق، ص66.

الطليعي، وليس الأمر مقصورا على الرموز مثل شجرة (جودو)، بل يشمل أيضا الحركات والإيماءات التي يأتيها الممثلون على خشبة المسرح "[1].

تتحرك الأشياء الجامدة في مسرح العبث، وهي التي تحيا على الرغم من تجردها وتهميشها، فهي تأخذ دلالة مريعة ومحزنة، لأنها تحمل عدوانية بإحيائها وتحركها من دون وجود الصفة الإنسانية الحية التي فقدت شخصيتها، فكل شيء يلتف حول عنق الإنسان ويحاول مزاحمته، الجثث، الكراسي،القبعة، البليارد الكهربائي، وهذا الضد الذي وجد في مسرح العبث - الأنماط الإنسانية الحية ثابتة فاقدة لشخصيتها، وغير الإنسانية تتحرك- قد حكم نظرية الممثل ألا يكون طبيعيا، بقدر ما أن يكون كل شيء على خشبة المسرح، وهذا الشيء غير متعارف عليه في المسارح التقليدية، ويطلب من الممثل ألا ينقاد وراء الشهرة والنجاح والتكتل في جماعات خاصة، وأن يمتلك نكران الذات واستنزاف جهدا عاليا وإتباع قواعد ونظام حازم، على الرغم من صعوبة تخلي الممثل عن السعي وراء المجد والشهرة، الذي يحققه له الأداء الواقعي من ناحية تقمص الشخصية[2].

الأداء الواقعي فكرة غير معقولة، لأن الممثل له شخصيته المتفردة، ومن المفضل ألا يخضع للشخصية الممثلة، إذ ينكر مسرح العبث الأداء القائم على تجسيد الشخصية والتعبير الحرفي لها ولأبعادها، إذ يرى يونسكو، إن " التمثيل ما هو إلا صورة للشخصية وليس الشخصية نفسها.. وعلى هذا فليس من الضروري أن يقوم بدور الفتى ممثل شاب ويقوم بدور العجوز ممثل طاعن في السن، بل من الأفضل أن يحدث العكس تماما، حتى يعطينا هذا الممثل أو ذاك صورة الشخصية التي يقوم بها وليست

[1] . ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، ت: يوسف إسكندر، (القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967)، ص210.

[2] . رولان بارت، مسرح الطليعة الفرنسي، مصدر سابق، ص169.

شخصيته هو "[1]. وهو بذلك خالف تعاليم هوراس في هذا الجانب من حيث مطابقة الممثل لبعد الشخصية الطبيعي. والشيء المهم لدى يونسكو هو بعث إدراك ذلك الجو الذي تعيش شخصياته فيه، وألا يتطرف الإخراج والأداء والتقنيات كثيرا. المهم بعث صورة (لا واقع الواقع)، حتى أنه يفضل تقديم المواقف ذات النفس المأساوي وبطريقة هزلية ويقدم المواقف الهزلية بطريقة مأساوية، وهذا التضاد وعدم الفعل المتطابق هو جوهر مسرح العبث. وقد يعمد الممثل القيام بحركة تكون متناقضة تماما لحواره (إني ذاهب، في حين يبقى واقفا)، وهذا التضاد غرضه إيجاد تلك الصدمة أو المفارقة التي تثير مخيلة المشاهد[2].

تميز أداء الممثل في مسرح العبث بالتضاد واختلاف الأدوار والتبادل، بل التضاد بالشخصية الواحدة التي يؤديها، إذ تحدث انتقالات فجائية للشخصية، والتضاد بين الفعل الحركي والكلام المنطوق، والموقف أو الكلمة مع السلوك، وهذا التضاد يخلق توترا دراميا قد يفوق أداء المسرح الواقعي، لأن الأداء في مسرح العبث، يؤدى من" أشخاص يمثلون، وليس بالضرورة يقلدون أناسا واقعيين في موقف واقعي دون أن يكون بالضرورة واقعيا "[3].

على الرغم من الثورة على الأداء الواقعي الذي ساد المسرح، والذي جعل المشاهد سلبيا باندماجه مع الممثل الذي خلق حالة الإيهام الكامل للشخصية، والتي تحاول بدورها التأثير على المشاهد وتقريب المسافة بينه من خلال صدق أدائه، وهذا ما رفضه بريخت، وفي الوقت نفسه ينتقد يونسكو مسرح بريخت، لأنه يهتم بمعالجة

---

[1] . فتحي العشري، موليير الكلاسيكي ويونسكو الطليعي على خشبة الأوبرا، في: مجلة المسرح، العدد (71)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص95.

[2] . المصدر نفسه، ص96.

[3] . ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، مصدر سابق، ص327.

قضايا اجتماعية عامة، ويصفه بالمسرح البرجوازي. كما أنتقد أداء ممثله القائم على مفهوم الإغراب، لأنه أداء يفقد طموح الممثل وإبداعه، بل يجره إلى الإحباط وتحطيم ذلك الإيهام بين الخشبة والصالة، وإجبار المشاهدين بعدم الاندماج وجعله ناقدا واعيا، وعلى الرغم من الثورة على الأداء الواقعي في مسرح العبث، إلا أن الممثل يضطر لأن يمثل فعلا بآلية عاطفية عالية وأداء واقعي وإبداع عالٍ، لكن دون خلق حالة الإيهام الكامل والاندماج غير الواعي، ويعتمد على آلية فن ديناميكية فعالة، لكي يضع المشاهد وضد إرادته على المشاركة الفعالة في التمثيل الخيالي- من كونه أكثر جدية وتجربة وفهم وعمق من خلال ما مر به من تجارب ومحن وحروب وصراعات- وتجعله يبقى في الصورة المقدمة، فالكثافة الصورية الدرامية هي الصورة السائدة في مسرح العبث[1].

يقترب الأداء في مسرح العبث من مفهوم الإغراب، من حيث وظيفة المشاهد وإيقاظه وعدم اندماجه الكامل مع الممثل، لأن من وظائف مسرح العبث هو إيقاظ المشاهد وتعميق خبرته بالحقائق الإنسانية في الوجود، فضلا عن إحساسه بجملة من التناقضات واللامنطق واللامألوف والأشياء الخارقة التي تحدث في الحياة، لهذا لابد من مسافة بين المشاهد والممثل الذي يؤدي الشخصية. وباتت خشبة المسرح ذات طقس رمزي، والمشاهد ذلك الإنسان الباحث عن جواب، والمسرحية هي تمثل الحياة والعالم، ولا يترك المشاهد في حالة حيرة أو ارتباك أو أدنى شك لما يعرض أمامه، إذ ليس المهمة الأساس هي تصوير الوهم من الواقع، على الرغم من كون المشاهد أكثر دراية وخبرة. ومجمل الأداء قائم على ممثلين يقومون بعرض شيء يستند على لعبة التظاهر، وعلى الممثل إذا أراد أن يكون حقيقيا عليه أن يؤدي بطريقة مزيفة، لأنه مسرح قائم على الزيف ومناقضة الحقيقة والمنطق والواقع، فهناك فاصل بين العالم

[1] . محمد جمعة ومحمود حجازي، في مقدمة ودراسة: مسرحيات يونسكو، مصدر سابق، ص91- ص93.

الواقعي والعالم المتخيل، حتى أن مسرح الحرب قد أفاد كثيرا من التوتر الحاصل بين هذين العالمين والمزج بينهما، مما حدا بمشاهديهم الدخول في مناقشات جادة وحادة قد تصل إلى الجدل والشجار والضرب، وهذا الشيء مقصود ومسيطر عليه من الناحية التقنية النفسية لأداء الممثل، ومن الممكن أن تثار مثل هذه الاشتباكات وإيقافها متى ما شاء، ومن ثم يصيب المسرح ذلك التحول من مادة خالية إلى أداة معالجة للواقع[1].

أفاد مسرح العبث كثيرا من التقنيات المسرحية ولو بشكل مجرد ورمزي وذو بعد عميق في المعنى للتعويض عن اللغة، الشجرة، النوافذ، الكراسي، الساعة دون عقارب، الملابس والقبعات والسوط والآلة الحاسبة والأوراق المبعثرة، كلها توحي بعمق ميتافيزيقي، فضلا عن الأضواء والظلال، من حيث درجتها وكثافتها والتغييرات المفاجئة فيها، والتي من شأنها أن تخلق جوا ملائما للمسرحية وللأداء، فاللون الرمادي والسواد والبياض والظلال العميقة والمنظر القائم على الضوء، بالإضافة إلى الأصوات والمؤثرات التي تصاحب العرض، كلها تقنيات تساعد العرض على كشف أشياء لا معقولة في الحياة الإنسانية وكأنها موجودة فعلا ومنطقية، إلا أنها مجرد وهم أشبه ما تكون حلما داخليا من الحياة الواقعية، وقد تحل هذه التقنيات محل الفعل والحركة[2].

أفاد مسرح العبث أيضا من الفنون المجاورة له، كالرقص والحركات البهلوانية وفن الحواة وعروض الملاهي والسينما، وما حققته من تقدم وتطور في مجالها، ذلك لإمداد خشبة المسرح بروح عصرية جديدة، يتم فيها مزاوجة الفنون تلك والتي تقترب من آلية اشتغالها مع تقنية المسرح، وفي الوقت نفسه ليس من المستبعد غياب ذلك الترابط والانسجام المنطقي لهما، إذ يقول مخرج مسرحية ابو لينير في مقدمته

[1]. مارتن أسلين، تشريح الدراما، مصدر سابق، ص94، ص95.

[2]. ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، مصدر سابق، ص331.

الافتتاحية: " الأصوات الإيماءات الألوان الصراخ الضوضاء الموسيقى الرقص البهلوانات الشعر الرسم جوقات المنشدين والحركات التمثيلية والديكورات المتعددة"[1]. تمتزج مع بعضها البعض لغرض الابتعاد عن الوقائع التي تفرزها له المسرحية والتي تجعل من تلك الوقائع أعمال فجة، فركز الفريد جاري على استعمال الأقنعة وتجريد المنظر واستعمال صوت تتميز به الشخصية الرئيسة ويكون زيها عام ولا يحمل طرازية معينة، فضلا عن الكثافة والتركيز والأضواء، كما أضاف ابو لينير إلى تلك الوسائل، وسائل أخرى كالمنظر المتحرك والشخصيات التي تظهر من الصالة أو تظهر من فتحة الملقن، واستعمال مكبر الصوت لمخاطبة المشاهدين، ومع هذا لابد من خط اتصال واضح بين الفن والواقع الحياتي، ومن ثم الاستخدام الأمثل للفنون المجاورة، فضلا عن عدم التواصل الزماني والمكاني لغرض إبعاد الوهم المسرحي وإبعاد ذلك المشاهد التقليدي السلبي والمستهلك، وقد أطلق على أداء مسرح الطليعة بصورة عامة (مسرح الوسائل المختلفة) والمختلف تماما عن الأداء التقليدي، من وصفه لا يؤكد اللغة المنطوقة وإن لم يهملها كليا، بغية التركيز على وسائل العرض الأخرى، من منظر مجرد وضوء وظل وصوت وحركة، فضلا عن استخدام التقنيات الحديثة، من سينما وشرائط مسجلة وأجهزة صوت مجسم وراديو وشبكات التليفزيون المغلقة[2].

ضم أداء مسرح العبث خصائص أخرى، منها التمثيل الصامت واستخدام الأقنعة والدمى والحركة والرقص والوسائل التهريجية، والتكلم مع المشاهدين بوساطة المذياع، واستخدام الوسائل والتقنيات كافة والمبالغ فيها وتضخيمها وتهويلها، لغرض إيقاظ المشاهد وتحقيق عنصر المفاجأة في الوقت الذي تكون فيه الكلمات قاصرة عن

[1] . المصدر نفسه، ص22.

[2] . مارفن كارلسون، فن الأداء، مصدر سابق،ص172، ص173.

ذلك، لأن المسرح الطليعي يدرك، إن "الطريقة المباشرة للوصول إلى عقول المتلقين وقلوبهم ليس الكلام، ولكن العرض"[1]. وغالبا ما تحتوي أعمال بيكيت على تعليمات تفصيلية عن الإخراج والأداء، من تراشق بالقبعات وبعض الأساليب الحركية، وكيفية نظرة العين واتجاهها إزاء الشخصيات الأخرى، فهناك تفصيلات دقيقة في الأداء الصامت الذي فضله بيكيت كثيرا في أداء مسرحياته، فضلا عن العاب السيرك والمناظر الاستعراضية والمسرح داخل مسرح. ومثله فعل اداموف في التمثيل الصامت وفن الباليه، في حين فضل يونسكو استخدام الأقنعة وحبذ أن يكون ممثليه أشبه بعرائس الماريونيت، واستخدام وسائل من شأنها أن تحدث موقفا هزليا كملابس المهرجين، ووسائل تجسم طقس الموت، فضلا عن ميله إلى تجسيم وتعظيم وتجسيد وتركيز المؤثرات وتضخيمها لتصل إلى حد الهوس والتهريج الذي يعكس صورة الوجود والعالم. ومن تعليمات الممثل التفصيلية التي يضعها يونسكو، تفضيله تقنية الوسائل التهريجية لمسرح الدمى وفن السيرك، ليصل إلى نهاية خاوية ومضحكة تكون صورة لضحية الوجود اللاواعي، فهي وسائل ليس من شأنها أن تكون وساطة لإدراك تأثيرات معينة، لأنه أداء غير واقعي، وهو يطلق دائما على هذا العالم الذي نعيشه بأنه عبارة عن عالم دمى[2].

يخلص إلى أن أداء الممثل في مسرح العبث بأنه أداءا غير مندمجا، وفي الوقت نفسه على الممثل أن يمثل حقا ويؤدي بروحية عالية وفقا لتقنيات مسرح العبث مستخدما الوسائل كافة، والتي من شأنها أن تظهر زيف الشخصيات، كالحركة والتمثيل الصامت وارتداء الأقنعة. وأداء قائم على التعبير غير الواقعي الذي من شأنه أن يصفع المشاهد ويوقظه باستخدام الوسائل كافة، التي من شأنها أن تعبر عن

[1]. حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، مصدر سابق، ص17.

[2]. ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، مصدر سابق، ص87، ص88.

مكونات الحقيقة الجوهرية للنفس الإنسانية، من تضاد وتناقض وتحولات مفاجأة، ومن تجسيد وتركيز ومغالاة وتهويل في هذه التقنيات، التي من شأنها أن تظهر مسرح العبث مسرحا بصريا يعتمد الحركة والفعل أكثر من الكلام لعجزه وخوائه، إذ لابد من الإشارة إلى أن مسرح العبث " أعتمد أعتمادا بالغا على الحركة المسرحية والفن الصامت، بمعنى أن هذه العناصر وغيرها تصبح كثيرا في موضع الصدارة بالنسبة للإخراج المسرحي... وتلعب هذه العناصر دورها في محاولة تجريدية خالصة، لا تنتمي إلى أي شكل من أشكال التقليدية أو العقائدية أو الفلسفية، وهي أيضا بعيدة عن الواقعية أو التعبيرية أو الطبيعية، وهو ما يجعلها حرة فيما توررده من تجريد "[1].

وفق ما تقدم نخلص إلى الإشارات الآتية لأداء الممثل في مسرح العبث:-

1. يملأ أداء الممثل الشخصيات التي لا طابع لها بروحه وشخصه وبلحمه ودمه بأن يكون هو نفسه.
2. الأداء فيه نوع من الإثارة ومن ابتكار الممثل نفسه إزاء الموقف هزليا أم مأساويا.
3. الأداء غير واقعي ولا تجسيد واندماج مع الشخصية والتعبير الحرفي لها ولأبعادها.
4. أداء قائم على لعبة التظاهر وقائم على الزيف والاصطناع.
5. يدمج الممثل بأدائه مواقف تراجيوكوميدية بالاتفاق مع المخرج.
6. أداء الممثل يقدم صورة للشخصية وليس الشخصية نفسها.
7. يقدم الممثل بأدائه شخصيات كارتونية كاريكاتيرية تغوص في تيار الكلمات.

[1] . كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، مصدر سابق، ص608.

8. يحتوي الأداء تناقض في تقديم الشخصيات من حيث عدم تطابق أبعاد الشخصية مع أبعاد الممثل.
9. يحتوي الأداء على التناقض الحركي والصوتي لبعض المواقف والأحداث.
10. أداء الممثل بصريا قائم على الحركات والوضعيات والإشارات والإيماءات والصور المسرحية أكثر من الكلام.
11. يتحول الممثل في أدائه من شخصية إلى أخرى وقد تتحول الشخصية نفسها من موقف إلى آخر.
12. يحتوي أداء الممثل على حالة القطع والتوقف وفترات الصمت وعدم التواصل بين الشخصيات وعلى التكرار في الحركة والحوار والموقف.
13. يحتوي أداء الممثل التضاد واختلاف الأدوار وتبادلها بين الشخصيات والتضاد في الشخصية نفسها.
14. قد يؤدي الممثل أثناء أدائه فعلا بآلية عاطفية وأداء واقعي من دون خلق حالة الإيهام والاندماج والتقمص الكامل والتام مع الشخصية.
15. إيجاد وخلق مسافة بين الممثل والمشاهد أثناء الأداء.
16. غياب الترابط والانسجام المنطقي في الأداء كوحدة كلية.

تطبيق عملي

أسم المسرحية: في انتظار ... *

تأليف: أحمد محمد عبد الأمير

إخراج: علي رضا حسين/ أحمد محمد عبد الأمير

تقديم: نقابة الفنانين – فرع بابل

عالجت المسرحية موضوع انتظار المنقذ من العذابات والألم، في لحظة من لحظات الحلم، في لحظة غفلة، في لحظة بين اليقظة والنوم، ولمحاسبة الذات وما اقترفته من آثام وعواقب، وهذه الفكرة هي تناص واضح مع أطروحات فكرية سابقة حملتها كثير من النصوص المسرحية والمعالجات المسرحية والخطابات الأدبية، وإن اختلفت المسميات والاتجاهات، منها مسرحية بيكيت (في انتظار جودو)، وهذه الفكرة باتت لا تحتل مكانة أثيرية أو مغربة في أطروحات تاريخ المسرح، بل تتعدى مرجعياتها إلى كل ميادين الفكر والفلسفة والأسطورة وحقول الديانات والتقاليد والأعراف.

وفكرة الانتظار في هذه المسرحية، هي المسافة التي تقع بين الواقع المتأزم والحلم المتحقق، وما يمكن أن يحدث بينهما وتصبح فكرة الانتظار وفقا لهذا المعنى اقترابا لمشكلات الإنسان على مستوى التفكير الوجودي، ووسيلة من وسائل استبصار وقراءة الذات المنتظرة. ويمكن تبويبها في كونها محاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان وتقلقها، ذلك من خلال بحثه المستمر والمتواصل عن

* . قدمت مسرحية في انتظار.. في ثلاثة مهرجانات، مهرجان المسرح البابلي الأول عام 1998م التي تقيمه سنويا نقابة الفنانين فرع بابل وحازت المسرحية على جائزة أفضل ممثل مناصفة لكلا الممثلين المشتركين، والمهرجان الثاني في منتدى المسرح الرابع عشر عام 1999م، وحازت المسرحية على جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل، وجائزة رابطة النقاد المسرحيين العراقيين، والمهرجان الثالث في مهرجان الوفاء الثاني في محافظة البصرة عام 2000م ، وحازت المسرحية على جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل.

معنى من معاني الوجود، وهي محاولة اختبار في الوقت نفسه لمتانة العلائق ونوعيتها وصلاحيتها بين بعض الموجودات في داخل الوجود الإنساني.

تقع أحداث المسرحية في ورشة تصليح للأجهزة الصوتية الكهربائية، إذ تبدأ بصراع حوار سلطوي ما بين شخصية المعلم صاحب الورشة، الذي مثل القوة والسيطرة والسلطة. وشخصية ظل الصبي الذي مثل العبودية والضعف. هذا الصراع سببه تأخير الصبي عن المجيء أثناء مناداته من المعلم لكي يجلب له الشاي من المقهى المجاور، وبمدة لا تتجاوز دقيقتين وإلا عوقب، يغادر صوت الصبي- شخصية الصبي لا تظهر على خشبة المسرح، بل تظهر على شكل ظل وصوت من شخصية المعلم وشخصية الغريب-، وفي هذه الأثناء يدخل الورشة رجل غريب يتهم المعلم باللصوصية والغش والخداع وعدم الدقة والأمانة في العمل. يحاول المعلم جاهدا الدفاع عن نفسه من خلال رفعه التهمة الموجهة إليه. ونتيجة إلحاح وإصرار الرجل الغريب لاتهامه، يعترف المعلم بهذا التقصير جراء الوسط والعالم الذي يعيش فيه والمليء بالشر والفساد الذي اضطر على أساسه القيام بتلك الأعمال السلبية. وباعتراف المعلم بخطئه وسوء فعلته وذنبه الذي اقترفه، يقرر الرجل الغريب ويقدم إلى محاولة تطهير العالم من الشر والفساد والرذيلة، ذلك بتطهير الروح الإنسانية أولا. لكنه بعد محاولات وجدل ونقاش، يفشل في هذا القرار. ويحاول قتل المعلم والذي هو في الحقيقة جزء من كيانه، ألا وهو الجسد بكل نزواته وشهواته -الشخصيتين عبارة عن شخصية واحدة قد انشطرت إلى شخصيتين، الجسد والروح- وبكل الوسائل والطرق، لكنه يفشل في ذلك أيضا، ثم يلجأ إلى مناجاة الرب معترفا بعدم قدرته على المواصلة والاستمرارية في إكمال واجبه كإنسان إزاء كل الضغوطات والمسببات التي تعيق هذه المواصلة وبهوية إيجابية، مطالبا إياه الرحمة والعدالة أو الخلاص، ولابد من منقذ يصحح أحوال البشرية التي مالت إلى الأنانية وإلى القتل والظلم والفساد. وبعد

أن يعي عجزه في كل محاولاته في التغيير والإصلاح لذاته على الأقل، يغادر الورشة كما دخلها. ثم يسمع صوت الصبي وهو قادم معلنا جلب الشاي للمعلم الذي غضب عليه جدا وعنفه لطول مدة غيابه وتأخره في جلب الشاي. لكن الصبي يقسم له بأنه لم يتأخر سوى دقيقتين. إذ ينظر المعلم إلى ساعته ويتأكد فعلا أنه لم يتأخر سوى هذه المدة، يستغرب في الوقت نفسه لطول الأحداث التي جرت بينه وبين الرجل الغريب في هذه المدة القصيرة جدا. يغادر صوت الصبي المسرح ويبقى المعلم وحيدا في ورشته، ثم يقرر تحطيم كل موجوداتها والتي بناها من سوء أعماله وحبا لنزواته، مقررا أيضا أن يبدأ بالتغيير حتى بتأخر قدوم المنقذ، ليصلح أعماله ويقوي وجوده في الحياة.

إن قراءة متفحصة للنص والعرض يظهر بوضوح افتراض تشطير الشخصية الواحدة إلى اتجاهين، ومن خلال قراءة طبيعة الشخصيات وعلاقاتها. تبرز شخصية الرجل الغريب التي تعد رمزا للعالم الروحي والأخلاقي والمثالي. في حين اتخذت شخصية المعلم رمزا للعالم المادي بكل مقوماته وخصائصه، الجشع والسلبي والمتكبر والمتجبر، لتكشف حجم المكابرة والهوة العميقة التي تحيط بالواقع الإنساني وتفصله، ومن ثم انقسام الذات وانشطارها بين هذين العالمين المثالي والمادي. وفي جانب آخر خلق الانتظار جوا طقسيا ليكشف ثقل طبيعة الواقع الذي يعيش فيه الإنسان الذي يمنع الوصول إلى الاعتقاد بأنه خلاص منشود للإنسانية. وقد كشف النص والعرض تحديد زمن الأحداث والصراع بين الشخصيات والذي شغل مدة قوامها دقيقتين، لتدل على عدم واقعيتها في الحساب المادي المنظور، بل تكشف عن وقوعها ضمن حدود الأحلام المتحققة بعلاماتها ورموزها اللغوية والمتجذرة في الذات الإنسانية، وتكشف عن جذور موضوع الانتظار ومن ثم مواجهتها واستعراض أبعادها الفكرية والفلسفية والبعيدة عن حدود المحرمات الاجتماعية والتقاليد والأعراف. لذلك بات

الزمن في هذه المسرحية لا يحسب حسابا منطقيا، وانضوت أحداث المسرحية بزمنها ضمن دراما الساعات المكسورة.

أخذت شخصية الصبي مهمة تحديد الزمن وبمقدار دقيقتين جرت فيها الأحداث. وبالنظر لعدم ظهور شخصية الصبي مرئيا أمام المشاهد واقتصر حضورها بوساطة الصوت والظل، لذلك عد الزمن المقدر بهذه المدة القصيرة غير موجود فعلا ولا قيمة له. فمن لا زمن له لا مكان له ومن لا مكان له لا وجود له. فالأحداث برمتها لا وجود لها في الواقع الحقيقي والمادي حتى تكاد تبتعد عن كونها حلما. وهذه الشخصية ما هي إلا عبارة عن رغبات نفسية وإرهاصات لدى شخصية المعلم، ذلك في رغبته الصارمة في التكبر والأمر والنهي والضرب والبطش والظلم على من يستطيع ذلك، وكأنها عملية تعويض أو سد نقص، وما على الآخر سوى التنفيذ وإطلاق صوت الطاعة. فالكيان البشري في حقيقته يتكون من الروح والجسد في علاقة جدلية، كل واحد يلبي طلبات الآخر ورغباته قدر استطاعته وتعلق الأمر به، وما النظام الطبيعي للحياة الإنسانية ينبغي أن يكون هناك من يسيطر ويوجه. فالروح وفقا للقانون الإنساني هي في مركز القيادة والسيطرة لكي يتميز الإنسان عن باقي الكائنات الحية الأخرى التي يكون الجسد هو المسيطر والموجه لكل الرغبات، وإذا تغير هذا المركز في القيادة والتوجيه تغيرت هوية وصنف الكائن. في شخصية الغريب كانت الروح هي المركز والجسد هو التابع في حين كان العكس في شخصية المعلم، إذ الجسد هو المركز والروح هي التابعة. في حين أخذت شخصية الصبي صوت الطاعة. طاعة الروح للجسد أو العكس. وبما أن الشخصية هي واحدة، لذا كانت شخصية الرجل الغريب تمثل الروح وشخصية المعلم تمثل الجسد.

تكوّن ديكور المسرحية من سلّم وضع على الجدار الخلفي للمسرح مما أعطى دلالة على الانفصال المكاني المباشر بين الروح والجسد، بين عالم مثالي ومادي،

سفلي محمل بالخطايا والذنوب. وعلى الرغم من مباشرته المادية، أصبح السلم رمزا لعالم غيبي. في حين انتشرت مفردات وأدوات ديكورية أخرى منها كرسيان ومنضدة في الوسط امتلأت بالأجهزة الصوتية العاطلة، والتي أعطت دلالة على امتلاء العالم بالخراب والفوضى ورمزا لخوائه وسقوطه الوشيك. فهذه الأجهزة الخاوية دلت هي الأخرى على خواء العقل الإنساني من أي نشاط والذي أهتم بالماديات الحياتية وقشورها، فضلا عن استخدام جهاز الكومبيوتر العاطل والموضوع على كرسي ذي لون احمر، ليدل على هيمنة وسيطرة عالم الأرقام والبرمجيات الذي عوّلم الإنسانية وتربع على عرش الوجود الإنساني بكل مادياته، الذي فقد الإنسان روحيته وذاته لتكشف حجم الصراع القائم على انفصال الإنسان عن ذاته. كما استخدم العرض بعض المفردات، منها المثقب الآلي الكهربائي والذي وظف ليعطي دلالة الحرب والموت والتدمير والخراب. أيضا أخذت الكرات الصغيرة دلالة إلى أدوات الحرب والقتل والموت. في حين حملت مفردة سلة المهملات عدة محمولات دلالية وفقا للموقف وحوار الشخصية، فهي ذات قدرة توليدية عالية الدلالة والجمال، فهي رأس إنسان، قبعة عسكرية، قنبلة يدوية، كرة، وغيرها من العلامات الدلالية الواضحة المرجعية لمدلولاتها الحياتية، فالديكور في مجمله ابتعد عن الواقعية في شكله الخارجي، بل هو بسيط ومرمز وموح ذو دلالات عميقة.

قسّمت الإضاءة المسرحية إلى أربعة أقسام وفي أربعة اتجاهات، القسم الأول وضعت على أرضية المسرح حيث سلطت على الجدار الخلفي نحو الأعلى لإنارة السلم الذي استخدمته شخصية الرجل الغريب. أما القسم الثاني فقد وضع قسم من أجهزة الإضاءة في سقف المسرح لترسم وتنير أماكن الفعل المسرحي وتكشف مع إضاءة القسم الأول جدلية العلاقة بين العالم المادي والعالم المثالي. أما القسم الثالث فقد وضع جهاز إضاءة جانبي في وسط المسرح وعلى يسار قاعة العرض لتشتبك هذه

الإضاءة مع معمارية الديكور ومفرداته في وسط المسرح لتفرز ظلالا وضوءا، اقتربت نوعا ما من افتراضات صور الأحلام والهلوسة، فضلا عن تأكيدها لوحدانية الشخصيات وحيادية مواقفها بين عالمين واسعين من بداية المسرحية حتى نهايتها. كما أكد الضوء والظل ذلك التناقض في الموقف الإنساني من حيث الضعف والقوة. أما القسم الرابع فقد اقتصر على المصباح الموجود على منضدة التصليح، وكان له دور مركزي في حركة الشخصيات، لاسيما شخصية المعلم الذي تعامل معه كثيرا في إبراز ظل شخصية الصبي، بوساطة إسقاط ضوئه على الجدار والوقوف أمام هذا الضوء ليعطي ظلا لشخصية الصبي المفترضة، ومن ثم تؤكد هلوسة وثورة الشخصية التي تعاني منها، فضلا عن عزلتها وانفصالها عن عالم الواقع الحقيقي، بالإضافة إلى ذلك إضاءة المشعل الغازي الذي استخدم في العرض وفي المشاهد الأخيرة، ليس لغرض الإنارة، بل أصبح رمزا للنور المفقود وبديلا عميقا عن شخصية المنقذ، إذ أصبح هذا الضوء مركزا احتفاليا لطقسية عقائدية.

وظّفت المؤثرات الموسيقية فكريا في العرض، إذ احتوى على إحدى عشرة قطعة موسيقية ابتدءا من بداية العرض حتى نهايته، وتنوعت مقاطعها وإيقاعاتها، إذ كان المقطع الأول عبارة عن صوت ذبذبة الإلكترونات لتوثق مهنة شخصية المعلم كمصلح للأجهزة الكهربائية والصوتية، وشابهت صوت الكومبيوتر لتعبر عن هيمنة الوجود المادي على طبيعة الشخصية، أكدت الموسيقى الخاصة في لحظة نزول شخصية الرجل الغريب من أعلى السلم، تلك العلاقة الروحية والمثالية المتحركة في العرض المسرحي والمتناقضة مع مادية عالم شخصية المعلم. وأكدت مقاطع أخرى الجانب العاطفي. ومقاطع أخرى عملت على رفع إيقاع الفعل المسرحي والنهوض به أثناء العرض وإعطائه صفة الحتمية. وجسدت مقاطع أخرى الصور الحلمية والرواسب الحقيقية للذات الإنسانية. وعبرت مقاطع أخرى على تأزم الصراع وانفصال الذات

الإنسانية. في حين جسدت المقاطع الأخيرة من العرض طقسية احتفالية قامت بها كلتا الشخصيتين لقدوم المنقذ، إذ كانت لغة ناطقة ثانية في العرض بعد لغة الحوار المنطوق، وهذا يعد نوعا ما اقترابا فكريا من رؤى آبيا في الموسيقى داخل العرض المسرحي لجانبها العاطفي والتعبيري وقدرتها على خلق الانسجام مع مكونات العرض الأخرى وقدرتها على إعطاء العرض فكرته الحتمية. كذلك الاقتراب من دعوة مايرهولد من ناحية الاستخدام لتقنية المؤثر الموسيقي في العرض المسرحي لمكانته التعبيرية بغية الوصول إلى أداء منسجم مع الموسيقى.

جسد شخصيتي المسرحية الممثلين علي رضا وأحمد محمد عبد الأمير، لذا تم اختيار الممثلين كليهما كعينة لتحليل أدائهم وفق أداء الممثل في مسرح العبث.

يملأ أداء الممثل في مسرح العبث الشخصيات التي لا طابع لها بروحه وشخصه وبلحمه ودمه بأن يكون هو نفسه. نظرا لطبيعة الشخصيات في هذا المسرح والتي غالبا لا تحمل طابعا محددا أو أبعادا تقليدية ثابتة، لذلك كان أداء الممثل فيه نوعا من الاختلاف الذي لا يوازي باقي الخصائص الأدائية للتمثيل في مسارح أخرى، فضلا عن تقنيات العرض المستخدمة، إذ هو يقدم شخصيات قد تبدو غير واقعية وصراعها غير داخلي، بل هو نابع بفعل إفرازات الوسط الذي تعيش فيه والمليء بالتناقضات والفوضى واللانظام، فهي أشبه ما تكون شخصيات حلمية غير مستقرة أو ثابتة أو لها صفة الاستمرارية. ومن ثم كان على الممثل أثناء أدائه أن يملأ هذه الشخصيات غير المنطقية وغير الفعلية التي لا طبائع محددة لها، تلك الشخصيات الكارتونية الكاريكاتيرية الشفافة، ذلك من خلال وجوده على خشبة المسرح بأن يكون هو كممثل، أي لا تجسيد كامل لهذه الشخصيات لعدم حملها تلك الأبعاد والطبائع المنظورة والحية والتي تحقق ثباتا واستمرارية، مستعينا بتقنياته الأدائية من جسد وصوت، فضلا عما يمكن أن توفره باقي تقنيات العرض ومفرداته وأدواته.

ربما أن الشخصيتين اللتين أداهما كلا الممثلين قد تحملان بعض الصفات والطبائع وقد تبدو مألوفة وطبيعية، لاسيما شخصية المعلم من خلال أسمها وطرازية زيها التي ارتدت بذلة عمل زرقاء، فضلا عن هوية عملها في العرض المسرحي وهي مهنة تصليح الأدوات الكهربائية والصوتية، بالإضافة إلى ما حملته من أفكار ومعاني، في حين ابتعدت شخصية الغريب عن مثل هذه الأبعاد والطبائع، وهذا الابتعاد ناتج أيضا عن طبيعة اسمها وأزيائها التي كانت ترتديها، وهي عبارة عن ملابس شفافة خفيفة ثم ارتدائها المعطف فقط، فضلا عن موقفها في العرض وما حملته من أفكار ومعاني.

أجاد كلا الممثلين تطبيق هذه الخاصية، وحسب ما أملته طبيعة الشخصيات، على الرغم من تفاوت نسبة الأفكار والمعاني التي حملتها هذه الشخصيات ومن حيث الطبائع والأبعاد. إلا أنها حملت في الوقت نفسه دلالات أكبر وأعمق والتي أفرزها الأداء. إذ من الممكن أن تدل شخصية المعلم على ذلك الصنف البشري الذي يقدم الجوانب المادية والنزوات والشهوات على الجوانب المثالية والالتزام والتعقل وعدم التهور، تلك الشخصية التي حملت صفة العمومية من الجنس البشري التي ترتكب جملة من الأخطاء والمعاصي، والتي هي مستقرة في كيان الإنسان وجزء منه وتفرز وتسيطر على السلوك إذا ما مسكت السيطرة والقيادة لتصرف الإنسان، وإذا ما توفرت لها الظروف المناسبة على اقتراف ذلك الخطأ. أما شخصية الرجل الغريب، فقد دلت على الروح والذات الإنسانية والحالة المثالية لتقابل شخصية المعلم وتوازنها والتي مثلت الجسد بكل نزواته ورغباته السلبية، فالشخصيتان هما شخصية واحدة وقد انشطرتا وفقا لهذه المقومات والاتجاهات. أما السيطرة والقيادة تكمن في هيمنة الواحدة على الأخرى وطغيانها عليها، ومن ثم تحدد هوية ذلك الكائن الحي سواء كان إيجابيا أم سلبيا. أما صوت شخصية الصبي وظله فهو حلقة الوصل بين الحلم

واليقظة، بين الخيال والواقع. لذلك ونتيجة لطبيعة هذه الشخصيات التي هي حتما لا تحمل تلك الأبعاد والصفات والطبائع ليس على مستوى ظاهرها وحسب، بل على مستوى باطنها أيضا، لذا أدى كلا الممثلين هذه الشخصيات بطريقة واعية وعميقة بأن يكونوا هم أنفسهم كممثلين، مبتعدين عن محاكاة الأفعال الطبيعية لعدم وجودها أصلا في طبيعة الشخصيات. إذ أجاد كلا الممثلين تطبيق هذه الخاصية من خلال ذلك الأداء الذي حمل صفة ملء الشخصيات بكل ما تحمله من مكانة وأفكار ومدلولات وقيم، ومن ثم لم يقع المشاهد في صورة وهمية للشخصية على إنها مشابهة للواقع من ناحية الأبعاد والطبائع، بل طغت شخصيات الممثلين أثناء الأداء وهم يحملون تلك الشخصيات ومعانيها وأفكارها.

أداء الممثل في مسرح العبث فيه نوع من الإثارة ومن ابتكار الممثل نفسه إزاء الموقف هزليا أم مأساويا. إذ حمل مجمل الأداء لكلا الممثلين في هذا العرض أنواعا كثيرة من الإثارة ومن ابتكارهم، نتيجة المواقف التي مرت بها الشخصيات والأحداث، من خلال تلك القابلية الكبيرة على الخلق والإبداع والعطاء، وقد تجسد ذلك من خلال الشد والتركيز والانتباه من قبل المشاهد للعرض من بدايته حتى نهايته، وما حمله من تقنية أدائية وجمالية، وقد عرضت المسرحية أكثر من مرة، وفي كل عرض هناك شيء جديد وخلق وابتكار على مستوى الأداء لكلا الممثلين، اللذين امتلكا استرخاءا عاليا وانتباها دقيقا لكل جزئيات العرض وتفاصيله، بحيث سار الإيقاع بما يتناسب مع كل موقف وكل لحظة، هذا فضلا عن الخاصية الجمالية للعرض من خلال تقنياته ومفرداته البسيطة والمختزلة والموحية.

أجاد الممثل (علي) تطبيق هذه الخاصية أثناء أدائه، ذلك في إيجاد آلية أدائية من شأنها عكس نوع من الإثارة على الصعيد الحركي والصوتي إزاء أي موقف، لاسيما في المواقف الكوميدية التي كان يخلقها، ليس على حساب كسب شخصي أو إضفاء

جو هزلي للموقف وبشكل سطحي، بل إعطائه عمقا ودلالة، بعدا كوميديا ذا مدلول فكري عميق، ذلك من خلال التعامل المتعدد والفوضوي ومبالغة في الأداء والابتعاد عن المحاكاة الطبيعية، بغية صرف الانتباه والتركيز وسحبه نحو إغراءات متعددة لأفكار العرض، ولتحقيق عنصر نقل صورة الأحلام بعيدا عن الإيهام الحقيقي. وهناك خلق ومواقف كوميدية بشكل آخر يتعلق بالأداء الحركي والصوتي المنظور والمباشر، منها الموقف الذي ينعت الرجل الغريب فيه شخصية المعلم بأنه لص ومحتال والطريقة الأدائية التي رد بها الممثل (علي) على الممثل (أحمد) بعد أن يستدرك وقع المفردة عليه بقوله: **لص، لص، وماذا يعني؟.**

والتي أخذت جوا كوميديا على الرغم من وقع الموقف ونوعيته، فضلا عن تلك المواقف من كلا الممثلين، لاسيما الممثل (علي) عندما كانت شخصية الغريب تحمل شخصية المعلم، وذلك الموقف والحوار المتناقض التي كان الممثل (علي) من خلال شخصيته التي تجيب عن أسئلة شخصية الرجل الغريب والتي ابتعدت كثيرا عن فحوى السؤال، هذا فضلا عن أجادت كلا الممثلين في الإثارة في المواقف المأساوية، لاسيما موقف الجدل عن سبب تأخير قدوم المنقذ، من خلال تلك الجدلية الحوارية التي أداها وألقاها كلا الممثلين والتي حضت باستجابة عالية من المشاهد. وقد زخر العرض في مجمله بأنواع كثيرة من الإثارة والابتكار، بل كان الأداء برمته مثيرا ومبتكرا من كلا الممثلين سواء على تقنية الحركة أو تقنية الصوت من خلال تلك الانفعالات الحركية والصوتية التي رافقت تفاصيل العرض، هذا فضلا عما وفرته بعض مفردات العرض من مواقف مثيرة ومبتكرة، منها نوعية زي شخصية الرجل الغريب في بداية العرض والتي كانت شفافة أبرزت جميع تقسيمات الجسد، كذلك استخدام جهاز المثقب الكهربائي الكبير الذي استخدمه الممثل (علي) بآلية رائعة، ليعبر ويجسد كلمات شخصية الرجل الغريب والموجه إليه بأنه رجل ولا كل الرجال غني وقوي

وذكي وشجاع ونجم ولا يباريه أحد من الرجال على وجه الأرض، هذا بالإضافة إلى تلك المواقف الطارئة التي حدثت أثناء العرض والتي لم تكن محسوبة أو متوقعة من الممثل نفسه، منها انطفاء ضوء مصباح منضدة التصليح لشخصية المعلم والذي يستخدمه كثيرا في الأداء، لاسيما في رسم ظل شخصية الصبي. كذلك عدم اشتعال المشعل الغازي والتي تداركها كلا الممثلين، وأصلح كلا الموقفين وبطريقة ذكية مع ارتجال بعض الحوار الذي لم يخرج كثيرا عن نطاق الموقف الطارئ وإصلاح الخلل الفني، مما أعطى تقنية عالية وذكاءا جيدا لكلا الممثلين لمعالجة هكذا مواقف وإعطاء الأداء نوعا من الإثارة والابتكار ليس على مضمون العرض، بل لمواقف خارجية طارئة ومن ثم حصول استجابة جيدة من المشاهد.

أداء الممثل في مسرح العبث أداء غير واقعي ولا تجسيد واندماج مع الشخصية والتعبير الحرفي لها ولأبعادها. وبما أن الممثل أثناء أدائه يقدم شخصيات ليس لها أبعادا محددة وثابتة ولا تحمل صفة الفردية والاستمرارية والتصاعد في صراعها، أو لها من الاستقلالية والوضوح والمباشرة في خط فعلها، كان على الممثل ألا يجسد الشخصية ويكون في حالة اندماج وتقمص لها. ولأن طبيعة الشخصية في مسرح العبث مزيفة وكارتونية مخالفة عن ذلك الإطار التقليدي، ومن ثم إتاحة الفرصة للممثل حرية التصرف في أدائه إزاء الشخصية على المستوى الحركي والصوتي، ذلك وفقا لما تمليه طبيعة الشخصية نفسها وطبيعة الموقف والحدث.

أجاد كلا الممثلين تطبيق هذه الخاصية ذلك من خلال حرية التصرف الحركي والصوتي إزاء طبيعة الشخصيتين، من خلال تلك الانتقالات الحركية والصوتية والقطع وفترات الصمت وفقا للموقف والتي تتغير وتنتقل بتغيره.

أجاد الممثل (أحمد) في هذا الانتقال والقطع الذي أكده من خلال مرونة جسده وطبقاته الصوتية التي مكنته من رصد الشخصية وإعطاء التعبير المناسب لكل حالة

وموقف، لاسيما مشهد التقيؤ الـذي أراد مـن خلالـه لفـظ الجسـد والانفصـال عنـه والذي تمثل بشخصية المعلم، الذي أجاد بالمقابل الممثل (علي) في ترجمة هـذه العمليـة من خلال إعطاء رد فعل إزاءها من خلال مقاومته وتشبثه وتمسكه بـالأرض رافضـا ذلك اللفظ والانفصال. وحمل بعـض الأداء قسـما مـن تقنيـة الأداء الـواقعي وبآليـة عاطفية مع شيء من الاندماج في الموقف، لاسيما تلك الجدلية الحوارية التي تمت بـين كلتا الشخصيتين حول سبب تأخر قدوم المنقذ وفائدة قدومه وفقا لموقـف وفكـر كـل شخصية، والتي استخدم فيها كلا الممثلين المنظومة الوجدانية والعاطفية والتي حضـت باستجابة حسية عاطفية من المشاهد، من خلال تأثره بها وإثـارة منظومتـه الوجدانيـة أيضا. لكن كان هناك حالة انتفاض ويقظة تخللت تلك الجدلية الحوارية بوساطة تلك الانتقالات الحركية والصوتية لكلا الممثلين السريعة والمفاجئة والتي أحـدثت قطعـا في مسألة الاندماج والتجسيد على مستوى الأداء والتلقي. وهذا لا يعني خلو الشخصية تماما من أي بعد أو طابع أو خلوها من أي عاطفـة، بـل هـي تحمـل شـيئا مـن ذلـك لاسيما شخصيات هذا العرض، إذ هي تتألم وتعـاني وتفـرح وتحـزن وتجـزع وتيـأس وتنطوي وتتأثر وتؤثر، لاسـيما شخصـية المعلـم وإن حملـت صـفة الأنـا الجمعـي لا الفردية، إلا أنها مفردات وأبعادا وطبائع واقعية، ومن ثم لابـد مـن أداء مـن الممثـل يحمل في قسم منه وفي آلية تقديمه خاصية أدائيـة واقعيـة لكـن لـيس لدرجـة الإيهـام والاندماج والتجسيد، بل في حدود التعبير عن الحالة، هذا فضلا عن محمولات النص وطبيعته الحوارية والفكرية، التي آلت بالأداء إلى تقـديم هـذه الصـيغة مـن الأداء وفي حدود معينة ومحددة.

أداء الممثل في مسـرح العبـث قـائم علـى لعبـة التظـاهر وقـائم علـى الزيـف والاصطناع. إذ تعد هذه الخاصية من مقومات الأداء في هذا المسـرح، لأن الأداء هنـا في مجمله قائم على الإيهام، ليس إيهام المشاهد واندماجـه في العـرض، بـل أداء قـائم

على إيهام المشاهد بأن ما يقوله الممثل وما يفعله هو الصورة الحقيقية للحياة ودوافعها غير الخاضعة للمنطق والنظام والصواب، وغير خاضع إلى الموقف أصلا، لأن ليس هناك مواقف حقيقية ثابتة تبنى عليها الأحداث وتتنامى، بل هو أداء قائم على لعبة قوامها جملة من الخيالات والأوهام والترهات والإرهاصات التي قد تحدث في الأحلام أو في المخيلة. وما هو إلا صورة ذهنية يريد العرض هنا تصويرها وتمريرها على أساس أنها الصورة الحقيقية لواقع الحياة، وعلى الرغم أن المقومات الحياتية الحقيقية حملت قسما من تلك المفردات الذهنية والحلمية وظهرت بمستوى الواقع المرير بفعل مسبباتها الخاصة. وبالنظر لطبيعة النص في هذا العرض الذي لم يوفر لهذه الخاصية مكانا لكي يقوم الممثل بتطبيقها أثناء الأداء، بل هو عالج مسألة أثيرية على مستوى التفكير الإنساني المنطقي، إلا وهي فكرة الانتظار للمنقذ ومخلص البشرية من معاناتها وآلامها والتي أخذت صورا وأشكالا وأنماطا شتى بين التفكير الإنساني وللتعبير عن هذه الفكرة.

لم يستطع كلا الممثلين أن يصبغ أدائه بلعبة التظاهر والزيف والاصطناع، على الرغم ما وفره النص في بعض جوانبه فرصة لذلك، من حيث القطع والتوقف وفترات الصمت والانتقال، فضلا عن توفير مفردات العرض للقيام بلعبة التظاهر والزيف والاصطناع. لكن تقديم فكرة العرض من خلال أدائه لم يكن فيه نوع من التظاهر والخداع، بل كانت القصدية والجدية هي اللعبة الظاهرة، وإن كانت هناك بعض أنواع التظاهر والزيف لكن ليس على مستوى تقديم الموضوع، لكن في تقنيات العرض ومفرداته، وإن كانت غير محسوسة أو مفرزة بشكل واضح ومباشر، ولكن تقع على عاتق المشاهد كشف مواضيع العرض ومضامينه ومحمولاته الدلالية الفكرية والعاطفية، فالشخصيتين هي شخصية واحدة قد كشفتها شخصية المعلم في بداية

العرض، من خلال شعوره بشيء يتحرك في صدره، هـذا فضـلا عـن بعـض الجمـل الحوارية المباشرة التي أكدت وحدة الشخصيتين:

الغريب: آن لي آن أرمي بك من أعلى بناية في المدينة. أو أرمي بك في مجمع النفايات.

المعلم: أرجوك دعني أرجوك.. فلقد سئمت منك ومن أفكارك.

الغريب: بل أنا الذي سئمت منك. سئمت مـن شـهواتك ومـن رغباتـك. سـئمت مجونك ومن فسوقك. سئمت سئمت سئمت.

بالإضافة إلى مشـهد التقيـؤ لشخصـية الغريـب الـتي أراد بهـا الانفصـال عـن شخصية المعلم، انفصال الروح عن الجسد. حتى صوت شخصية الصبي التي هي بعد ثالث للشخصية نفسها، ولكن مع هذا لا يعـد تظـاهرا أو زيفـا أو اصـطناعا لمـا هـو متعارف، بل كانت هناك القصدية في طرح هـذه المسـألة وأراد العـرض توصـيلها إلى ذهنية المشاهد بشكل أو بآخر. ولم يكن العرض وأداؤه قائما على لعبة معينة وإن حمل قسما من أبعادها. إذ تمحورت حوله مسألة الانتظـار وأساسـها قـائم علـى التثبيـت وقوامها الإيمان بهـا، بوسـاطة أداء قـائم علـى الصـدق والجديـة والحقـائق المنظـورة والمتحققة القريبة منها والبعيدة، بل حتـى الحقـائق المدركـة قـد تجسـدت أثنـاء الأداء لتحقيق صدق العرض وتوصيل فكرته إلى المشاهد، الذي كـان هـو الآخـر يحمـل في منظومته المعرفية بعض الحقائق المحسوسة والمدركة منها، ومن ثم ابتعاد الأداء بدرجـة واضحة وملموسة من التظاهر والزيف والاصطناع.

يدمج الممثل في مسرح العبث أثناء أدائه مواقـف تراجيكوميديـة بالاتفـاق مـع المخرج. بالنظر لطبيعة العرض في مسرح العبث وما يحمله من مرونة في الأداء والذي لا يساير حتما الشكل المألوف والتقليدي كما هو سائر العروض المسرحية الأخـرى، سواء بتنامي الأحداث وتسلسلها وفصل المواقف والحالات والمواضيع حسب نوعيتها

ومدى تأثيرها على تنامي الصراع والشخصية وخط فعلها، فضلا عن إيقاع العرض وجوه النفسي العام. لكن في مسرح العبث لا يوجد هذا التسلسل المنطقي للأحداث والفصل والفرز للمواقف، ولا يوجد مثل هذا التنامي في صراع الشخصية وخط فعلها هذا، فضلا عن اختلاف الإيقاع والجو النفسي العام للعرض، وقد يؤدي الممثل الموقف المأساوي بآلية كوميدية وبالعكس، وأداء الممثل هنا معني بالدرجة الأساس على إدراك قيمة الجو الذي تعيشه الشخصية في ذلك الموقف وإمكانية تصويره بغض النظر عن شكل الأداء وتقنيته، ولا يهم في أي صيغة أدائية. فالتناقض موجود سواء في تقديم نوعية الموقف بصيغة مغايرة، أو تناقض في الأداء الحركي عن الفعل، أو تناقض حركي وصوتي الذي يغاير طبيعة الشخصية نفسها وموقفها، وقد يدمج الممثل أثناء أدائه هذه المواقف معا، بغية تحقيق شيئا غير معقولا أو تحقيق هدف الموقف وفكرته بعيدا عن الإيهام من ناحية، وبعيدا عن التجسيد والتسلسل المنطقي للأحداث والصراع من ناحية أخرى.

طبق كلا الممثلين في قسم من الأداء هذه الخاصية، لاسيما الممثل (علي) الذي يجيد الأدوار الكوميدية سواء على صعيد الأداء الحركي أو الصوتي، إذ حمل قسم كبير من أدائه صفة الكوميديا ليس لأجل الضحك والترفيه، بل لأجل تقديم حالة أو موقف جاد ذي دلالة عميقة ولتحقيق صدمة معينة في قراءة المشاهد للعرض، مستعينا في ذلك ببعض الأدوات والمكملات المسرحية، هذا فضلا عن تقنياته الأدائية وهو في بداية العرض وفي أول جملة حوارية ألقاها كانت بطريقة كوميدية، ذلك من خلال مناداته لشخصية الصبي لكي يجلب له الشاي من المقهى المجاور، كذلك في موقف حملت فيه شخصية الرجل الغريب شخصية المعلم على الكتف، وهي دلالة حمل الروح للجسد والتي نافت وناقضت بها القانون المنطقي والطبيعي من جهة، ومن جهة أخرى تلك الجمل الحوارية التي نطقها الممثل (علي) بآلية كوميدية أيضا عندما

تسأله شخصية الغريب في إمكانية مشاهدته لشيء وهو في حالة تأزم وقلق وانتظار، في حين كانت شخصية المعلم تلقي بحواراتها بشكل كوميدي بعيد عن جو الموضوع والفكرة الجادة.

الغريب: (وهو يحمل المعلم) أنظر جيدا يا رجل. هل ترى شيئا؟

المعلم: أين؟

الغريب: هناك أمامك.

المعلم: هيه.. هيه.. هناك.

الغريب: لوح بيدك. لوح له بيدك.

المعلم: هيه.. اليابسة. اليابسة.

وهكذا يستمر في هذه الكوميديا حتى نهاية المشهد. في حين كان الممثل (أحمد) أكثر استقرارا في هذه الخاصية ولم يحاول خلق مواقف تراجيكوميدية أثناء الأداء، لأن طبيعة شخصيته والتي حملت صفة الروح لا تتطلب مثل هذه المواقف الأدائية، ولأنها أكثر حيوية وجدية وحزما وثباتا من شخصية المعلم التي حملت الجسد، هذا فضلا أن النص لم يكن محددا لهذه المواقف، بل كانت طبيعة الشخصية المؤداة وطبيعة تقنية أداء كل ممثل في الإثارة والابتكار هو الذي يحدد تطبيق هذه الخاصية، هذا بالإضافة إلى بعض الحركات الإيقاعية والانتقالية لكلا الممثلين وباستخدام بعض مفردات وأدوات العرض، كالملقط الكبير والكرات التي أوجدت موقفا تراجيكوميديا إلى حد ما. أي اصطبغ جزء من الأداء بصبغة كوميدية في حين كان الموقف مأساويا، ومن ثم من الممكن تقديم الموقف المأساوي بصيغة أدائية كوميدية وبالعكس. وهذا ما وجد في بعض الأداء لكلا الممثلين، منها محاولة قتل شخصية الغريب لشخصية المعلم بوساطة

الملقط الكبير والكرات الصغيرة، إذ اتخذت الحركات الانتقالية والإشارات مع المؤثر الموسيقي بعدا وجوا كوميديا على الرغم من فكرة المشهد وموضوعه هو محاولة قتل.

يقدم الممثل في مسرح العبث أثناء أدائه صورة الشخصية وليس الشخصية نفسها. وبالنظر لمقومات النص في مسرح العبث وطبيعة الشخصيات والمواقف التي يعالجها، فضلا عن طبيعة الأداء في هذا المسرح، حيث التناقض والاختلاف والتضاد ما بين الشخصيات والأفعال الحركية والصوتية لما هو مألوف في المسارح الأخرى، فقد تفرد الأداء في هذا المسرح من ناحية خصائصه وآلية تقديمه والناتج بفعل مقومات النص والأسلوب الإخراجي المتبع. فأداء الممثل في مسرح العبث مختلف وغير متشابه مع الشخصية والدور، ومن ثم تحدث جملة من التناقضات والفوضى وآلية التعامل مع تقنيات العرض ومفرداته، كذلك حدوث صيغة اللامنطق لتذكير المشاهد بلا منطقية حياته وعالمه ولا معقوليته.

جسد كلا الممثلين بدرجة ما هذه الخاصية وبنسبة متفاوتة، ذلك يرجع حسب طبيعة النص وجمله وحواراته وطبيعة الشخصيات وأبعادها التي حملت هوية ذلك النص. فالممثل (أحمد) كان أكثر تطبيقا لهذه الخاصية متبعا صورة شخصيته التي أداها، لاسيما أنها لا تحمل تلك الأبعاد المنظورة والمحسوسة، بل كانت أكثر تحررا وإدراكا، لأن شخصية الروح تدرك أكثر ما تحس، ومن ثم قدم الممثل صورة هذه الشخصية بكل أفعالها وأبعادها وصراعها مع شخصية المعلم المعبر عن الجسد والعالم المادي. وقد أجاد الممثل في تقديم صورة الشخصية من خلال ذلك الأداء الحركي الرشيق والمرن والذي لم يدل على أبعاد شخصية حقيقية ثابتة ومحددة ، ومنذ بداية المسرحية وهي تنزل من أعلى السلم الذي ربط العالم الخارجي بالعالم الداخلي، العالم المثالي مع العالم المادي، الروح مع الجسد، فضلا عن محاولات خروج الروح من الجسد ومحاورته. وهذا التقديم هو مقصود من الناحية الإخراجية، لكنه لم يكن موفقا إلى حد

ما من رسم صورة الشخصية عن طريق الأداء الصوتي، على الرغم من الانتقالات والتلوين في طبقات الصوت والذي لم يوازِ به صفة الروح والمثالية، التي تتطلب صوتا أكثر مرونة وشفافية وحدة في الصوت، وإن حمل صوت الممثل نبرة الحزم والشدة والجدية. وقد أجاد فعلا في تقديم صورة الشخصية بوساطة أزيائه الشفافة في بداية ظهور الشخصية على المسرح، ثم ارتدائها المعطف لتنزل على أرض الواقع المادي الملموس والمرئي لتحاور الجسد. كذلك لم يستخدم الممثل أدوات المسرحية كثيرا ولم يحاول تحقيق أي تماس مباشر مع العالم المادي بكل مفرداته، إلا أدواته الخاصة والمتعلقة بشخصيته. وإن أي تماس منه لموجودات ومفردات العرض المادية يعد خرقا لطبيعة شخصيته، وبذلك هي محاولة لتقديم صورة الشخصية وليس الشخصية بحد ذاتها حسا وإدراكا، ومن هذا لم يقدم هذا الممثل الشخصية بأبعاد حقيقية واضحة المعالم أمام المشاهد، بل قدم صورتها وما يمكن أن تحمله من أفكار ومضامين ذهنية وعقلية. في حين كان الممثل (علي) يوازي بين تقديم الشخصية نفسها وبين تقديم صورة الشخصية، يساعده في ذلك طبيعة النص والجمل الحوارية، فضلا عن تواجده أكثر على خشبة المسرح ومن كونه أقرب تماسا من طبيعة الشخصية الواقعية المتجسدة في نوعية وطرازية أزيائها، التي كانت عبارة عن بذلة عمل زرقاء، كذلك ملائمة أدائه الحركي والصوتي لطبيعة الشخصية، ومن ثم كان أكثر قربا منها والالتحام معها وأخيرا تقديم الشخصية نفسها وليس صورتها. كذلك كان أكثر تعاملا حسيا مع مفردات وموجودات العرض، إلا أنه في مواقف كان يقدم صورة الشخصية عن طريق ذلك الأداء المعبر عن فكر الشخصية وأبعادها الخاصة، لاسيما المشاهد التي تجمع كلتا الشخصيتين والتي حملت كلتاهما صفة الروح والجسد، العالم المثالي والمادي، ليس على مستوى الفرد، وإنما صفة الأنا الجمعي وتجسيد ذلك الصراع الأزلي ما بين الروح والجسد، وإدانة الواحد للآخر وبيان وجهة نظر كل واحد إزاء

الآخر، وبيان عيوب وتوجهات وأفكار كل قطب، ومن ثم بيان نتائج ذلك الصراع إلى خارج نطاق الفرد. ويمكن تأشير تطبيق هذه الخاصية في أداء كلا الممثلين ذلك بالرجوع إلى طبيعة الشخصية وما حملته من أفكار ومعاني وقيم، وحسب فهم الممثل لها وطاقته الأدائية وخبرته وتجربته، وحسب ما يفرضه الموقف أو الموضوع وما يمليه من مواقف وحالات. بذلك لم يكن الممثل في أدائه متشابها تماما مع الشخصية ومجسدا أبعادها التقليدية، بل كان هناك نوع من الاختلاف بين الممثل والشخصية وبين تقديمها بحد ذاتها وبين تقديم صورتها على مستوى الشكل والمضمون. ويعد تطبيق هذه الخاصية أمرا ليس يسيرا نظرا للطبيعة الإنسانية للممثل ومنظومته الوجدانية والمعرفية في تقديم الأشياء كما هي بحد ذاتها وبشكل واضح، وإن أي شيء يخالف العقل والمنطق والمألوف يعد أمرا صعبا بعض الشيء، لأن تقديم الشيء بحد ذاته أسهل من تقديم صورة ذلك الشيء ومقارنته بالشيء الأصلي.

يقدم الممثل في مسرح العبث أثناء أدائه شخصيات كارتونية كاريكاتيرية تغوص في تيار الكلمات. لم يحتوِ العرض على تلك الشخصيات الحلمية أو الكارتونية والتي تحمل طبيعة كاريكاتيرية وبذلك العمق، ولم يحتوِ النص على تلك الخصائص الحوارية التي يختص بها مسرح العبث وبصورة تفصيلية من حيث اللغة.

لذلك لم يكن هناك تطبيق حرفي وعميق لهذه الخاصية من كلا الممثلين، بل قدما شخصيات واضحة وإن كانت غير مباشرة أو تحمل صفة الفرد، بل هي شخصيات تحمل أفكارا ومعاني عميقة رافقت ما جاء به النص من محمولات ودلالات تركزت في موضوع الانتظار. هذه الفكرة الفلسفية التي شغلت وما تزال تشغل حيزا كبيرا في الفكر الإنساني، وقد التزم كلا الممثلين بتقديم شخصيات العرض وصورها والتي ابتعدت بنسبة معينة عن الصفة الكارتونية الكاريكاتيرية وهي تغوص في كلمات النص وحواراته. وإن حمل هذا التقديم بعض المواقف الكوميدية،

ولكن ليس على حساب الشخصية وجعلها ذات صفة كاريكاتيرية، وعلى الرغم من حمل الشخصيات بعض الضبابية وشيئا من الحلمية، فضلا عن جزء يسير من خصائص الحوارية لمسرح العبث كالتكرار والإعادة والقطع وفترات الصمت واللامعنى واللامنطق. وحملت الشخصيات أيضا بعض الصفات الفكرية والفلسفية نتيجة محمولات النص نفسه، والتي اتخذت من خلاله الخصائص الروحية والجسدية للإنسان، بكل ما يحمله من أفكار واتجاه وميول وأهواء بكل مقوماتها وخصائصها وتناقضاتها.

يحتوي الأداء في مسرح العبث على التناقض في تقديم الشخصيات من حيث عدم تطابق أبعاد الشخصية مع أبعاد الممثل. ولتحقيق عنصر اللامعقول في أداء هذا المسرح، يلجأ المخرج إلى كل ما يمكن أن يوفر تحقيق هذا العنصر وإبرازه، ذلك سواء على صعيد الشكل أو المضمون، ذلك بوساطة وسائل إجرائية فنية، من اختلاف وتضاد وتناقض لما هو موجود في الواقع المألوف والحقيقي، ليعكس طبيعة الصراع الإنساني الذي يعيش في محيط مليء بالتناقضات والفوضى واللامعقول واللامنطق واللامعنى، جراء ضغوطات العصر وويلات الحروب ومخلفاتها وما افرزه التفكير الفلسفي لنظرته إزاء الوجود والحياة. وحتى يعرف الإنسان حقيقية عالمه ومجتمعه القائم على اللاجدوى. فشخصيات مسرح العبث لها طابعها وأبعادها الخاصة بها، لذا يلجأ الإخراج وبوساطة أداء الممثل إلى عدم تطابق أبعاد الممثل مع أبعاد الشخصية، لتحقيق ذلك التناقض والفوضى واللامعقول الذي يسود الحياة، إذ قد يعطى دور رجل كبير السن إلى ممثل شاب أو صبي أو العكس، أو يعطى دور امرأة لرجل، أو قد يأخذ الممثل دور مفردات وأشياء جامدة لا حياة فيها وهكذا، أو ينتقل الممثل من شخصية إلى أخرى تختلف عن الأولى. وهناك عديد من المتناقضات التي

يحملها هذا النوع من المسرح، ومنها التناقض في تقديم الشخصية من حيث عدم تطابق بعدها مع بعد الممثل.

بالنظر لعدم إتاحة النص والإخراج لهذه الخصائص والمقومات مجالا، لذا لم تطبق هذه الخاصية من كلا الممثلين بصورة حرفية، لأن كلا الشخصيتين لم تحدد لها أبعاد وطبائع ثابتة ومحددة لكي يتم التناقض على أساسها من حيث أبعاد الممثل. فالممثل (علي) قدم شخصية المعلم وإن كانت لم تحمل صفة الفرد، لعدم حمل هوية خاصة أو لها أسم تنادى به وتحمل من خلاله صفة التفرد الشخصي، وإنما حملت مفهوم الإنسان بصيغة أو بأخرى الذي تتحكم الجوانب المادية فيه. فهو لم يجسد أبعادا تقليدية لهذه الشخصية بحرفيتها كليا لفقدانها هذه المقومات والأبعاد، بل قدم صورة إنسان يعاني من ألم وحزن وانهزام داخلي سببه ضغوط العصر. كذلك قدم الممثل (أحمد) شخصية الرجل الغريب والتي لا تدل على شخصية متفردة لها أبعادا ثابتة ومحددة، بل قدم هوية الإنسان الذي تتحكم الجوانب المثالية الروحية فيه. فكلا الممثلين قدم شخصية واحدة قد انشطرت إلى اتجاهين، المادي والمثالي، الجسدي والروحي، ومن ثم تقديم شخصية إنسانية تحمل صفة المجموع لا الفرد، ومن ثم كان على كلا الممثلين أن يقدما أبعادا غير تقليدية، أبعادا تحمل صفة المجموع من حيث طرح الموضوع ومن حيث معاناة الشخصية التي حملت معاناة الأنا الجمعي وعلى المستوى الجسدي والروحي. حتى أن النص والإخراج لم يدون أو يؤشر على دلالة زمانية أو مكانية لتشير إلى هوية ذلك الإنسان، إلا بإشارات وتلميحات ذات دلالة وبعد مكاني مفترض ومعين ومن خلال بعض حوارات النص، فكلا الممثلين لم يكن على مستوى ذلك التناقض الظاهري في تقديمه للشخصية ولا بذلك التشابه مع أبعادها، لأنه قدم شخصية من نوع الآخر، ولعدم حمل الشخصية أي أبعاد ذات دلالات محددة وثابتة ولحملها صفة المجموع، لذلك لم يقع كلا الممثلين في تناقض أو

تشابه مع أبعاد الشخصية من حيث أبعادهم الخاصة كممثلين. ومن ثم أصبح تطبيق هذه الخاصية من زاوية أخرى .

يحتوي الأداء في مسرح العبث على التناقض الحركي والصوتي لبعض المواقف والأحداث. لم يوفر الأسلوب الإخراجي للعرض مثل هذا التناقض بشقيه الحركي والصوتي لبعض المواقف والأحداث بغية تحقيق عنصر اللامعقول واللامنطق.

وكان كلا الممثلين يوافق في أدائه الموقف والحدث سواء بالحركة أم بالصوت. ولم تكن هناك حالات أو إشارات تدل على هذا النوع من التناقض. فالحركة وافقت الحوار المنطوق مع موافقة الحركة للموقف والحدث ولم تناقضه. وموافقة الإيقاع الصوتي ومعاني الحوار ودلالاته مع الموقف والحركة. لذلك حمل العرض في هذه الخاصية بعض التوازن المنطقي الواضح والمتجسد في تصرف كلا الشخصيتين، باستثناء حالة لدى الممثل (علي) في تقديمه شخصية الصبي من خلال ظله وهو يضربه، وكأنه يحاول ضرب جزء من كيانه أو يريد إجباره على التنفيذ وإطاعة الأمر. كذلك في نهاية المسرحية وهو يدور عكس عقرب الساعة حول منضدة التصليح، ومحاولة لعن الزمن المفقود، فضلا عن انطواء شخصية الغريب وانكسارها التي حملت الصفة المثالية والروحية وحملت كل المعاني الإيجابية والقيم الإنسانية، فهي تلعن وتهدد وتتأزم وتدعو شخصية المعلم أي الجسد إلى أن يبصق في وجه الأرض، ليضع حدا بين البقاء أو الفناء أو لإيجاد حل من نوع آخر بعيد عن فكرة الانتظار. وهو أخيرا يناقض موقفه الثابت الذي يوازي طبيعة شخصيته وصفتها وما توحي إلية على مستوى المضمون الفكري لطبيعة شخصيته. لكن حقق بالمقابل عنصرا لامعقولا في هذا التناقض الفكري، من خلال سرعة انهيار القيم والمعاني الإيجابية ولأسباب ضعيفة واهية. لذلك لم يهتم الأداء لكلا الممثلين بذلك التناقض الفرعي البسيط والمباشر من حيث عدم مطابقة الحوار مع الفعل حركيا أو صوتيا، بل أهتم بمتناقضات

وعدم تطابق في محمولات فكرية أكبر وفي مواقف فلسفية عميقة يستطيع المشاهد ومن خلال قراءته العميقة تأشير ذلك.

أداء الممثل في مسرح العبث أداء بصري قائم على الحركات والوضعيات والإشارات والإيماءات والصور المسرحية أكثر من الكلام. على الرغم ما يوفره النص من خلال حواراته وجمله ومفرداته من إمكانية تحقيق خصائص ومقومات مسرح العبث وآلية أدائه، من حالة قطع وتوقف وفترات صمت وتكرار وانتقالات وتناقضات وتحولات حادة ومفاجأة، إلا أنه في الوقت نفسه لم يعتمد أو يقدم الأداء هنا كليا على الكلمة وإن لم يهملها، لأن الممثل يلجأ أيضا إلى التكثيف الصوري بوساطة الأداء الحركي وجعل المسرح بصريا مكثفا أكثر منه كلاميا، ليحقق شكلا ومضمونا غير معقولا يتماشى مع فكرة العرض والموضوع المطروح، والذي هو على العكس من صورة الواقع اللامنطقي الخالي من المعنى، على حسب اعتقاد رواد هذا المسرح وتفكيرهم.

ولعدم توفير النص لبعض الخصائص الحوارية التي تحملها نصوص هذا المسرح، أعتمد كلا الممثلين على الصورة المسرحية والتكثيف الصوري الأدائي، بحيث أحتل العنصر البصري مجالا واسعا أثناء العرض تساير مع الحوار المنطوق. وفي مواقف أخرى تفوق الأداء البصري على الحوار المنطوق لحمله دلالات ومعاني عميقة، على الرغم من حمل الحوار هو الآخر قوة ومعنى في بعض مفرداته وجمله من خلال فلسفته العميقة، وهذا الأداء البصري وتكثيفه ليس لغرض تحقيق عنصر اللامعقول ونقل صورة الواقع اللامنطقي وعكسها، بل لتحقيق أفكار ومضامين ودلالات عميقة، تحاول تعكس مضامين النص وقيمه وتقريبها من مرجعيات المشاهد، هذا فضلا عن تحقيق بعض النواحي الجمالية، ذلك من خلال تلك الحركات والوضعيات والإشارات والإيماءات المرنة، نتيجة ما يتمتع به كلا الممثلين من مرونة

جسدية وطاقة وتركيز وانتباه في الأداء الحركي والانفعالي. وقد صاحب هذا الأداء البصري الحوار المنطوق ليكمل الواحد الآخر، وتكتمل الصورة المقدمة والعقل والمعنى. الممثل (علي) في شخصية المعلم وفي بداية المسرحية كثف من الأداء البصري ليطالع المشاهد بحيويته وحقيقة عمله وهي مهنة تصليح الأدوات والأجهزة الكهربائية والصوتية، وهي قد تبدو مباشرة على مستوى الفهم الخارجي السطحي، وهي قد تعني أشياءا أخرى قابلة للتصليح أو غير قابلة. وقد تكون هذه الأجهزة عددا من البشر، كل واحد له عيوبه ونقائصه الخاصة به. كذلك المشهد البصري الذي تم بين شخصية المعلم وظل شخصية الصبي ومحاورته إياه وكأنه جزء من كيانه الذي مهمته التنفيذ وإطاعة الأوامر. كذلك في حالة توبيخه وضربه ومحاولة خنقه بسبب تأخره عندما ناداه وتعنيفه مرة ثانية بألا يتأخر في العودة في جلب الشاي من المقهى المجاور. ثم ذلك المشهد البصري الذي تمجد فيه شخصية الرجل الغريب شخصية المعلم بأنه مصلح وذكي وقوي وغني ونجم ورجل ولا كل الرجال، من خلال تلك الحركات والتكوينات الجسدية والإشارات والإيماءات التي ترجمت تلك الصفات المفترضة فيه، مستعينا ببعض الأدوات المسرحية، لاسيما المثقب الكهربائي الكبير واستخدامه بعدة أشكال وأوضاع، كسلاح القتال الذي يمكن أن يجعله قويا مدمرا، مستندا على تاريخه المطبوع والمدون على الأشرطة الصوتية المسجلة والأشرطة المرئية، التي مثلت حقيقة تاريخ الإنسان والبشرية الذي لا يمكن أن يمحى أو يتلف بإيجابيته وسلبياته، مهما كانت أماكن الخزن والحفظ لها مختلفة ومتنوعة، ثم تلك الصورة التي حملت فيها شخصية المعلم على كتف شخصية الرجل الغريب، وهما يحاولان النظر إلى كل الاتجاهات من الفضاء للتأكد من قدوم المنقذ، وقد اتخذت هذه الصورة محمولات وصور جمالية بحد ذاتها. فقد تقاربت والتصقت الشخصيتين في شخصية واحدة وهي في الأصل كذلك، لكن التركيب المنطقي والقانون الطبيعي للأشياء كان معكوسا ألا

وهو حمل الروح للجسد وليس العكس، أي بحمل شخصية الرجل الغريب (الروح) لشخصية المعلم (الجسد). كذلك اتخذ الممثل (علي) وهو على كتف الممثل (أحمد) صورة أخرى وكأنها نسر يحلق في الفضاء من خلال حركة ذراعيه وكأنهما جناحا طائر. وهناك أداء بصري آخر لهذا الممثل في نهاية المسرحية، وهو حمل المشعل الغازي وهو يلوح به إلى الأعلى لعل المنقذ يراه، وبعد أن يعجز وييأس من قدومه يدور حول منضدته وبعكس عقارب الساعة، وكأنه يريد إرجاع الزمن المفقود وهو يلعنه ويلعن تاريخه وحياته من خلال تحطيمه لكل الأدوات والمفردات التي تقع أمامه محطما ورشته التي بناها بالغش والخداع والسرقة. أما الممثل (أحمد) فقد كان هو الآخر قد أوجد بعض الصور الأدائية، لاسيما أنه يتمتع بجسد مرن جدا. فهو يطالع المشاهد من بداية المسرحية بنزوله من أعلى السلم بتلك الحركات المرنة وهو يرتدي أزيائه الشفافة جدا التي عبر من خلالها على شخصية الروح والعالم المثالي. وهو ينتقل إلى صورة أدائية أخرى خلال ارتدائه للمعطف، وفي مواقف أخرى يجسد بحركاته وانتقالاته وإشاراته وإيماءاته تلك الحركات العسكرية المختلفة باختلاف هوية الدول والمعسكرات الحربية. كما أدى الممثل (أحمد) بعض التشكيلات الأدائية الصورية الفردية، منها جلوسه ووضع إحدى ساقيه على الآخر وكأنه جالس على كرسي فعلا، لكنه في الحقيقة جالس في الهواء مستندا على رجليه فقط، ثم قدم تلك الصور الأدائية التي جسدت مشاهد القتل بأدواته الخاصة (الملقط الكبير، الكرات الصغيرة)، من خلال تلك الحركات الإيقاعية مع المؤثر الموسيقي، وتلك الانتقالات المرنة وهو يحاول ضرب شخصية المعلم أو قنصها بوساطتها وكأنها لعبة القتل والحرب. وقد حملت بعض الصور الأدائية والحركات طابعا رمزيا ذا دلالة وفكر عميق، كحركة الممثل (أحمد) وهو يؤدي شخصية الغريب المعلقة تحت سقف شرفة قاعة العرض مؤديا حركة من يحمل السقف فوق كتفه، مما أعطى صورة هيروغليفية لمعاناة الشخصية وعذاباتها،

والتي دلت على صورة ذلك الإنسان المعذب (سيزيف) في الأسطورة اليونانية القديمة لخطيئة قد ارتكبها، فعبرت تلك الصورة عن دواخل الشخصية وأبعادها غير التقليدية. فهذه الأدوات البصرية قدمت من الممثل على انفراد أو معا في علاقة عميقة وفقا للموقف، وقد رافق معظم هذه الأداءات البصرية الحوار وإن لم يطغِ عليه، فضلا عن مرافقة المؤثر الموسيقي لكثير من هذه الصور البصرية.

يتحول الممثل في مسرح العبث أثناء أدائه من شخصية إلى أخرى، وقد تتحول الشخصية نفسها من موقف إلى آخر. يحمل العرض في مسرح العبث مرونة عالية في الأداء، لعدم وجود قواعد ثابتة على الممثل القيام بها وتنفيذها لتقديم شخصية لها تسلسلها المنطقي من حيث تنامي الصراع والحدث، فضلا عن نوعية العلاقة المنطقية مع الشخصيات الأخرى التي تؤثر وتتأثر بها، نتيجة لما تحمله من تفرد في السلوك والأفعال، تبعا لطبيعتها وموقفها من الأحداث، ونتيجة لأبعادها التقليدية. والأمر في مسرح العبث يختلف تماما، إذ لا تفرد في الشخصية ولا استمرارية حتى نهاية المسرحية، نتيجة الفعل ونوع الصراع، وعلاقة غير منطقية وواضحة ومباشرة مع الشخصيات الأخرى، فكل شخصية عبارة عن عالم متفرد لها سلوكها وأفعالها، وكأنه أشبه بحلم أو كابوس، وعلاقاتها تكاد تكون متفردة ومنعزلة، وصراعها يكمن مع المحيط اللامنطقي واللامعقول الذي تعيش فيه وليس صراعا بين الشخصيات، من حيث الأهداف والدوافع والتوجه، بل هو صراع وجود وصراع أفكار ومعاني وقيم، لذلك حمل العرض في مسرح العبث مرونة عالية في تنقل الشخصية من حال إلى آخر مختلف، وتنتقل الشخصية إلى شخصية أخرى مغايرة في الفعل والهدف والفكر، بل حتى على مستوى الجنس، وقد يصبح الرجل إمرأة أو العكس، أو تتخذ الشخصية أكثر من وجه أو موقف، أو تتحول إلى نوع من الأثاث والموجودات المادية الثابتة،

لأنه بالشكل العام الممثل لا يقدم الشخصية، بل يقدم صورها وأفكارها ومعاناتها وظروفها ضمن الوسط المتناقض واللامنطقي الذي تعيش فيه.

لم يحمل الأداء في عرض مسرحية في انتظار أي تحول من شخصية إلى أخرى، نتيجة تحديد العرض والنص بشخصيتين ثابتتين هما شخصية المعلم والرجل الغريب، وقد التزم كلا الممثلين بهاتين الشخصيتين ولم يغادرهما حتى نهاية المسرحية، لكن التحول حدث في الشخصية نفسها ومن موقف إلى آخر. الممثل (أحمد) في بداية العرض خرج بصورة شبه عارية كدلالة واضحة على الروح التي لا تزال معلقة في عالم المثاليات والروحانيات المدركة، ولكن بارتدائه المعطف تحول إلى العالم المادي، فضلا عن تغير الأداء الحركي والصوتي له، وبه انتقلت الشخصية إلى العالم المحسوس والمدرك، فهو يتحرك ويتكلم بلغة أرضية واضحة ومباشرة، لغة مادية مع شخصية المعلم، وحدثت عدة انتقالات في الشخصية مع كل موقف وجدل وحوار بين الشخصيتين. فالشخصية تتحول أثناء الأداء من تلك الروح الشفافة التي تملك فضاءا أوسع إلى شخصية جافة وقاسية تلعب لعبة القتل والتهديد، من خلال تلك الكرات الصغيرة التي استخدمها كمحاولة دالة على عملية القتل التي ترتكب بحق البشرية عامة باستخدام أدوات مختلفة. وهو في موقف آخر تنتقل الشخصية إلى منطق الفكر والفلسفة وهي تقدم جملة من المفاهيم التي تمجد شأن الإنسان ومكانته ووجوده وضرورة التعامل بصدق ومحبة، وفي موقف آخر تنتقل الشخصية إلى موقف رجل الدين والكهنوتية وهي تطالب الآخرين بالعدالة وتحقيق الحرية والأمن والراحة الأبدية من خلال انتظار المنقذ، وهي في النهاية تنتقل إلى حالة من الانكسار والانهزام الداخلي، وإن حققت تغييرا جذريا وعميقا في عقلية شخصية المعلم وفكرها، لكن على حساب البصق على وجه الأرض التي حملت كل المواقف، وهي بذلك تناقض مضامين الشخصية الحقيقية وأفكارها وقيمها الأصلية، لذلك كان الممثل ينتقل

ويتحول أثناء أدائه بتحول الشخصية وانتقالاتها من حال إلى آخر ومن موقف إلى آخر، ولم يكن هناك تحول أو انتقال للممثل إلى شخصية أخرى أثناء الأداء وبصورة واضحة ومباشرة. أما الممثل (علي) فلم يحدث تغييرات جذرية أو انتقالية في شخصيته، لأن فعل التغيير يقع عليها من قبل شخصية الرجل الغريب، وليس من المعقول أن يحدث هذا التغيير في مرحلة متقدمة من العرض. فالممثل رافق الشخصية وثباتها والحفاظ على منطقها وإرادتها ومبادئها. لكي يتم التواصل في خط توازي الشخصيتين المتناقضتين حتى نهاية المسرحية التي حدث فيها التغيير الجذري على نطاق الشخصية ومراجعة ذاتها وأفعالها وتاريخها ومحاسبتها، ومن ثم الانتقال إلى الجانب الإيجابي بعد كل السلبيات التي اقترفتها الإنسانية، والمتجسدة في شخصية المعلم التي حملت الجانب المادي، وبفعل ضغوطات العصر والمجتمع الذي تعيش فيه وبعد يأس هذه الشخصية من الانتظار الذي تجسد في رفع المشعل الغازي في نهاية المسرحية، بعد أن طال وقت الانتظار في مراحل سابقة عندما كانت كلتا الشخصيتين تنتظر ذلك المنقذ وفي اللحظة الحلمية المتحققة. والشخصية هنا في لحظة الواقع المتأزم ترفع ذلك المشعل الغازي لتواصل ذلك الانتظار وبعد أن تحدث تغييرا جذريا في سير حياتها من خلال تحطيم الورشة وأدواتها التي بنيت على الغش والخداع، ودورانه حول المنضدة بعكس عقارب الساعة، وكأنه يريد بالشخصية والتاريخ الرجوع بهما إلى الوراء، أو يريد أن يعكس دوران الزمن من خلال تلك الصحوة التي آفاق منها بعد مجيء الصبي بالشاي في نهاية المسرحية، والتي كانت عبارة عن حلم متحقق حوسب فيه الجسد والرغبات والنزوات من قبل الروح والذي دام لمدة دقيقتين في القياس الواقعي، لكنه كان أكثر زمنا في القياس الحلمي الذي استغرقه وقت عرض المسرحية، ومن ثم لابد من التغيير الجذري والإيجابي للذات وإنقاذها حتى بتأخر قدوم المنقذ.

يحتوي أداء الممثل في مسرح العبث على حالة القطع والتوقف وفترات الصمت وعدم التواصل بين الشخصيات وعلى التكرار في الحركة والحوار والموقف. تعد هذه المفردات مهمة في آلية الأداء في مسرح العبث وبها يتحدد جزء من تقنية الإخراج المسرحية، لتحقيق هدف العرض وفكرته ومضمونه، فضلا عن تحقيق عنصر اللامعقول واللامنطق من خلال عدم وجود ذلك التواصل المنطقي والتسلسل التقليدي لبناء الصراع والأحداث وتناميها مع سير خط فعل الشخصية، لذلك وجدت هذه المفردات حيث القطع في الأداء والتوقف وفترات الصمت مع عدم التواصل بين الشخصيات، حتى بين الشخصية نفسها، فضلا عن تكرار في الأداء الحركي والصوتي وتكررا للمواقف والأحداث.

لم يوفر النص والرؤية الإخراجية في عرض مسرحية انتظار فرصة لإظهار كل تلك المفردات بصورة واضحة ومركزة ومباشرة، فالممثل أثناء أدائه أتبع حوارات النص وما يمكن أن يحمله من قطع وانتقال لكثرة المواقف والمواضيع والأفكار الثانوية التي طرحها. فهذه الانتقالات موجودة في نطاق المضمون وليس على نطاق الأداء بحد ذاته، فضلا أن الموقف ينتهي ثم يأتي موقف آخر ينتقل إليه، أي لا يوجد هناك قطع مباشر وواضح، مما حمل صفة الاستمرارية والتواصل، ليس على حساب الأحداث وتناميها ضمن سلسلة منطقية، بل هناك انتقالات في المواقف. ولا يتخلل الأداء أي توقف في المشهد أو الموقف أو يتخلله قطع ثم انتقال ثم العودة إلى الموقف الأول إلا في حالة واحدة، عندما تتهم شخصية الغريب شخصية المعلم بالسرقة والخداع ثم الانتقال إلى موقف آخر ثم العودة إلى موضوع السرقة والخداع نفسه.

لم يتخلل الأداء فترات الصمت إلا في مواقف سريعة وبسيطة والتي غالبا ما ترافق حالات القطع السريعة والانتقال من موقف إلى آخر. وقد تواصلت شخصيات العرض فيما بينها ولم تقع في حالة قطع أو انتقال أو عدم تواصل في الأفكار والطرح

والجدل، بل حتى في رد الفعل الحركي والصوتي ولم تعش كل شخصية في عالمها الخاص بها والمغترب إلا في بداية المسرحية وفي نهايتها. قبل دخول شخصية الرجل الغريب إلى المسرح وبعده . فالممثل (علي) كان لوحده في بداية المسرحية وهو منشغل بالتصليح ثم مناداته على الصبي لجلب الشاي. ثم دخول شخصية الرجل الغريب وبداية الحلم حتى نهاية المسرحية بخروجه، ثم بداية الواقع مرة ثانية برجوع الصبي بالشاي لتكمل المسرحية حلقتها الدائرية. ومن ثم انجلاء الشخصيات وبقاء شخصية المعلم لوحدها وهي تعاني هلوستها واضطراباتها بفعل ما أحدثه ذلك الحلم المتحقق الذي ترسبت آثاره فيه. وما هو إلا تأثير الروح على الجسد. وقد تواصلت الشخصيات مضمونا مع ما حملته من توجهات وأفكار وقيم كل حسب اتجاهها وأهدافها، وعلى نحو وثيق من خلال ذلك الموقف الذي طرحته شخصية الرجل الغريب عندما أراد أن يتقيأ جسده رافضا إياه لامتلائه بالخطايا والذنوب، ولم يستطع ذلك من خلال استمرارية التلاصق والاستمرارية ما بين الشخصيتين، على الرغم من انفصالهما شكليا وتعارض أفكارهما وتوجهاتهما. فشخصية المعلم تحاول الالتصاق والتثبيت والبقاء مع شخصية الرجل الغريب، من خلال ذلك الرد المقابل إزاء عملية التقيؤ وعدم قبولها الخروج والانفصال عن الروح جراء تلك العملية. فالتواصل موجود على المستوى الفكري والباطني وعلى المستوى الشكلي المشهدي المرئي، إلا في نهاية المسرحية وبعد التغيير الجذري الذي حصل لاتجاهات كلتا الشخصيتين وأفكارهما وقيمة تفكيرهما، فشخصية الرجل الغريب عادت من حيث أتت رافضة كل القيم والأفكار، ومن ثم ناقضت أفكارها واتجاهها الحقيقي، مما دلّ على انهيارها وعدم قدرتها على المواصلة والاستمرارية تحت ظروف صعبة وقاهرة ربما لمثاليتها، وشخصية المعلم أرادت تصحيح حياتها وأفكارها نتيجة فعل التأثير لشخصية الرجل الغريب ويأسه من تأخر قدوم المنقذ.

من ناحية التكرار لم يتم على مستوى الحركة، إذ لم تتكرر أي حركة أو انتقاله أو وضعية جسدية بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وحدث تكرار في المواقف لكن بآلية مختلفة، وهي مواقف القتل التي أداها الممثل (أحمد) بوساطة الملقط الكبير والكرات الصغيرة، أما الأحداث والمواقف الأخرى كان فيها تدرج وتنامي نوعا ما، على الرغم من الانتقالات الكثيرة، إذ كان يربطها وحدة الموضوع والفكرة. وقد حدث تكرار في الحوار لبعض جمل النص ليس بقصد الإعادة، بل لأجل التأكيد وتقوية حالة معينة أو موقف ما، منها (ماذا يكون، ماذا يعني) وبعض المفردات والجمل الحوارية الأخرى.

إن عدم تطبيق كلا الممثلين لبعض هذه المفردات المتعلقة بهذه الخاصية وبشكل واضح ومباشر، لم يكن تقصيرا أدائيا من الممثل، بل كانت نسبة التطبيق لها تحددها طبيعة النص وما يمكن أن يتيحه الأسلوب الإخراجي وتقنياته من فرصة ومجال لتحقيقها.

يحتوي أداء الممثل في مسرح العبث التضاد واختلاف الأدوار وتبادلها بين الشخصيات والتضاد في الشخصية نفسها. إذ يتيح الأسلوب الإخراجي لمسرح العبث وطبيعة خصائص ومقومات النص فيه مجالا لتحقيق هذه الخاصية بمفرداتها، من حيث التضاد واختلاف الأدوار وتبادلها ما بين الشخصيات وتضاد الشخصية مع نفسها، فضلا عن جملة من التناقضات الأخرى المتعلقة بالموقف والشخصية، لتنتج عالما غير معقولا أو منطقيا. ونتيجة لهذه المفردات والمقومات أصبح العرض ذا مرونة وقابلية على نقل وعكس صورة الواقع الذي تعيشه الشخصية ومواقفها وصراعها، ليعكس صورة المشاهد وشخصيته إزاءها وهو يعيش فوضى المفاهيم واللامنطق واللاجدوى بفعل ضغوطات العصر، هذا فضلا عما يمكن أن يوفره النص من تقنية تتيح لهذه المفردات أن تطبق أثناء الأداء، لكن الأمر الأكثر أهمية هو البيئة والمجتمع وهويته

المختلفة باختلاف الظروف والعادات والتقاليد والأعراف والنواحي الاجتماعية والأخلاقية، ومن ثم اختلفت النظرة في المعالجة والطرح لمجمل القضايا والمواضيع نفسها، لذلك لم يتقبل المشاهد العربي أطروحات هذا المسرح بسهولة، وإن استخدم لكن ليس على حساب المضمون والطرح، بل على مستوى الشكل الظاهري والتقني.

وقد عالجت مسرحية في انتظار بخطابها النصي والرؤية الإخراجية فكرة معقولة جدا ومتداولة بين العرف الاجتماعي والمعرفي وفي التقاليد والأعراف، لكن الأسلوب الإخراجي وعلى مستوى الشكل وتقنية الأداء الحركي، حمل صفة مسرح العبث على الرغم من عدم إفرازها بصورة مركزة ومعمقة ومباشرة أثناء الأداء.

فكلا الممثلين حمل شخصيته من البداية حتى النهاية دون تحقيق أي تضاد أو اختلاف، إلا في مواقف على مستوى المضمون الفكري وليس على مستوى الشكل، وهذا يتبع الرؤية لكاتب النص والرؤية الإخراجية للعرض.

ولم يتم تبادل في أدوار الشخصيات، إذ احتفظ كلا الممثلين بشخصيته وخصوصيتها على الرغم من أنهم شخصية واحدة، أي احتفظ كل ممثل باتجاه معين من الشخصية الواحدة. وقد أدى الممثل (أحمد) صوت شخصية الصبي بصورة غير مباشرة أو معلنة ليس بقصد تحقيق أو كسب مضمون فكري أو أداء يحمل شيئا من اللامعقول لأتخاذ الممثل أكثر من شخصية في آن واحد، بل هو لضرورة أدائية خارجة عن نطاق العرض وعن مسرح العبث، وقد أدى الممثل صوت شخصية الصبي من خلال تغيير نبرة الصوت مع تغير سرعة إيقاعه. وقد أضحت شخصية الصبي والمرمزة عنها بخيال الظل على الجدار بعدا ثالثا لشخصية واحدة.

ولم يحدث أي تضاد في الشخصية بشكل مركز باستثناء شخصية الرجل الغريب التي دخلت بأكثر عقلية وتفكير ورزانة في معالجة الأمور والمواقف، لكنها سرعان ما تنهار وتسأم وتتأزم، لاسيما في نهاية المسرحية نتيجة موقفها من الموضوع وسأمها

وقنوطها من تأخر قدوم المنقذ، وتمردها ولعنتها على هذا الحال والتي ناقضت عقليتها وتفكيرها ورزانتها، حتى في موقف محاولتها لقتل شخصية المعلم، أي لقتل الجسد حتى وإن اقترف الذنب والخطأ، فعليها ألا تفكر في ذلك وتلجأ إلى حل آخر. وأيضا كيف تدعو إلى التفكير والصواب والعدل والمنطق، وهي تدعو شخصية المعلم بأن تضع حدا لبقائها، وأن تبصق في وجه الأرض التي حملت كل هذه الترهات والمواقف. وهو حل غير منطقي أو جذري يتوازى مع منطقها وفكرها، لا لشيء إلا لتأخر قدوم المنقذ وعدم تحمل استمرارية ومواصلة الانتظار الذي ملت منه، بالمقابل لم تحمل شخصية المعلم ذلك التضاد إلا في صورتها الكلية، وعندما تفيق من ذلك الحلم المتحقق طوال مدة العرض وبين الواقع الذي تجسد في بداية المسرحية وذهاب شخصية الصبي لجلب الشاي ورجوعه به والذي استغرق دقيقتين في واقع الحال، لكنه كان أكثر من ذلك بالقياس إلى الحلم الذي مرت به الشخصية، فضلا عن تمازج الحلم مع الواقع من خلال ترك بعض آثاره ومفرداته. فالمشعل الغازي الذي استخدم في الحلم ظل موجودا في الواقع هذا، فضلا عن الآثار الذي خلفها هذا الحلم من أحداث، من بعثرة لمفردات وأدوات الورشة قد بقيت هي الأخرى موجودة بعد انتهاء الحلم، وكأن هناك تواصلا للحلم ولكن بآلية حية حقيقية. فشخصية المعلم حملت تضادا نوعا ما من خلال الأثر الذي تركه شخصية الرجل الغريب فيها، والذي كان عكس المتوقع من سلوكها، والتي كانت أكثر تمردا وتأزما وحبا للرغبات مما كانت عليه في البداية، وهو يبصق على وجه الأرض ودورانه بشكل دائري حول منضدته عاكسا الزمن، ومن ثم حدوث ذلك التضاد الفكري للشخصية ذلك بسبب الانتظار الطويل لقدوم المنقذ، وكان من الأفضل أن يتم إكمال صورة ذلك التأثير لشخصية الرجل الغريب عليها وفعلها، لاسيما أنه طلب من شخصية الصبي ألا يبصق على وجه الأرض مرة ثانية، وإلا لماذا فعل ذلك، هذا فضلا عن ثورة الشخصية في تحطيم

الورشة وأدواتها، ما هي إلا عملية تطهير وانقلاب في التفكير والسلوك. وبالمقابل انقلاب شخصية الرجل الغريب وكأنها تحولت من الروح إلى الجسد ومن العالم المثالي إلى العالم المادي، في حين ظلت شخصية المعلم قلقة وغير متوازنة بين الحال التي هي عليه في بداية المسرحية وما آلت إليه في النهاية، بفعل التأثير الحلمي ولفعل شخصية الرجل الغريب، فالتضاد لم يحدث أثناء الأداء على المستوى الحركي أو الصوتي، بل كان تضادا في المضمون الفكري، وما حملته كلتا الشخصيتين من توجهات وأفكار وما جاءت به من بداية المسرحية وما آلت إليه في نهاية المسرحية، والتي كانت سلبيتين في التفكير والسلوك نوعا ما، بسبب تأزمها ومعاناتها وعدم قدرتها على المواصلة والاستمرارية، ولابد من وجود منقذ ينتشلها وينقلها إلى عالم مثالي آخر.

قد يؤدي الممثل في مسرح العبث أثناء أدائه بآلية عاطفية وأداء واقعي من دون خلق حالة الإيهام والاندماج التام والتقمص الكامل للشخصية. بالنظر لعدم انزياح الشخصيات في مسرح العبث كليا عن الواقع الحقيقي والحياتي الذي تعيشه، وعلى الرغم من جو عدم الاستقرار والفوضى واللامعنى واللامنطق الذي تعيشه في معظم مفاصل الحياة بسبب ضغوطات العصر وطريقة التفكير الفلسفي. وبالنظر للمواضيع التي طرحها هذا المسرح والتي مست بشكل مباشر المنظومة الإنسانية، وما تحمله من معاناة وضغوط بأنواعها كافة. جعلت من تلك الفوضى واللامنطق قسما من مفرداتها الحياتية.

وفي عرض مسرحية انتظار الذي طرح خطابه الفلسفي فكرة انتظار المنقذ، قد مس المنظومة الحسية والشعورية للقائم بالأداء، فضلا عن مسه المنظومة المعرفية والعاطفية للمشاهد، الأمر الذي أدى إلى حمل قسم من أداء كلا الممثلين أداءا واقعيا فيه نوع من العاطفة الشعورية والصراع النفسي والداخلي، لاسيما في المشهد الذي جمع كلتا الشخصيتين وهما يتحاوران في مسألة قدوم المنقذ وسبب تأخيره كل هذه

المدة. وبالرغم من اقتراب الأداء في هذا المشهد من الأداء الواقعي وعلى مستوى الأداء الحركي والصوتي، لكنه ابتعد عن الإيهام والاندماج والتقمص للشخصية، ومن ثم إيهام المشاهد وإدماجه في الشخصية والموقف والذي تتطلب وعيا وتركيزا وانتباها كاملا للقائم بالأداء والمشاهد، وكان اقتراب الممثل إلى الموضوع أكثر من الشخصية، ذلك نتيجة للحوارات الفلسفية العميقة والجمل الفكرية لذلك المشهد، وعلى الرغم من واقعية الأداء وتفجير المنظومة والخزين اللاشعوري والانفعالي لكلا الممثلين، لم يحدث هناك أي اندماج أو تقمص غير واعٍ. وبالنظر لحلم المسرحية المتحقق، وبالنظر لما حملته الشخصيات من أبعاد مألوفة وغير مألوفة في الوقت نفسه، لاسيما شخصية المعلم، ظهر قسم من الأداء فيه تطبيق هذه الخاصية، ونتيجة لما حمله النص من فلسفة عميقة بعيدة عن المنظومة الوجدانية نوعا ما واقترابها أكثر من المنظومة الفكرية. بالمقابل كان هذا التزاوج أثناء الأداء، فالأداء محمل بمنظومة فكرية وعاطفية في آن واحد، ونتيجة لسرعة إيقاع المشهد أو الموقف وقصر طول المشهدية للصورة المعروضة، نتيجة الانتقالات الكثيرة للحالات والمواقف، لم تؤشر حالة الاندماج للشخصية وتقمصها، أو تتيح فرصة لذلك وإن قدم بعض من الأداء بصورة عاطفية لكنه بعيدا عن الاندماج والإيهام. كذلك لم يلحظ ذلك من خلال الاستجابة الحية والواعية للمشاهد وعدم اندماجه هو الآخر مع الأداء المقدم والذي حمل جزءا من العاطفة والاندماج الواعي، وقد تجسد الأداء البعيد عن الواقع الحرفي مع شيء من الاقتراب إلى الشخصية، هو ذلك التناقض في التقديم بين شخصية المعلم وشخصية الصبي وما جرى بينهما. وفي نهاية المسرحية أيضا يبصق الأخير على الأرض أثناء مغادرته، هذا فضلا عن تحقيق جزء من حلم المسرحية إلى الواقع من خلال الآثار والموجودات التي تركها وخلفها وراءه. المشعل الغازي، تبعثر المفردات وأدوات الورشة، ويؤشر على كلا الممثلين في هذه الخاصية الأداء بآلية عاطفية فيه

نوع من الاندماج، ولكن سرعان ما يتم فض هذا الاندماج وكسر حالة الإيهام ليعودوا إلى تلك الآلية الأدائية البعيدة عن الواقع والاندماج والإيهام من خلال حركتهما وهلوستهما وانتقالاتهما، مع الاقتراب أكثر إلى الفكرة المطروحة والتفاعل عاطفيا معها أكثر من الشخصية نفسها.

الأداء في مسرح العبث يخلق مسافة بين الممثل والمشاهد. إذ لا يدعو مسرح العبث إلى إدماج المشاهد مع أداء الممثل ومع الشخصية وما تجري من أحداث على خشبة المسرح، لأنه ليس من أهدافه إيهام المشاهد بما يجري، بل أنه يقدم مجمل أفكاره وصوره وواقعه اللامنطقي الخالي من المعنى بوساطة التقنيات كافة، لاسيما الأدائية والتي تؤدي إلى حالة من التناقض والتضاد والاختلاف الذي هو جوهر عالمه الذي يعيش فيه. والعرض أيضا لا يدعو المشاهد إلى حالة من النشوة والمتعة العابرة واللذة الجمالية بحد ذاتها، بل يدعوه إلى مشاهدة واقعه الذي لا يمكن أن يوجد إلا في الأحلام والخيال، لأنه بعيدا عن المنطق والمعنى لفوضويته، ذلك من خلال مسببات جذرية وحتمية عاشها الإنسان، مما لحقت به توترات نفسية وأخلاقية، لذلك فأن المواضيع المطروحة لا يمكن أن تسحب المشاهد إلى مثل هذه الحالة من الإيهام والاندماج، فضلا عن آلية تقديمها والتقنيات المستخدمة الأخرى والتي تبتعد نوعا ما عن الواقع والمألوف والمعقول. فأداء الممثل لا يدعو هو الآخر إلى الاندماج والإيهام مع المشاهد وإدماجه مع الأحداث ومواقف المسرحية، لأنه في الوقت نفسه لا يؤدي الممثل بطريقة الاندماج والإيهام، ومن ثم سحبه إلى مثل هذه الصيغة من الإيهام، فضلا عما يطرحه من أفكار ومواضيع والتي تكون بعيدة عن المنظومة الوجدانية والعاطفية بدرجة معينة، وإن أستخدم قسما منها، بالإضافة إلى ما يوفره النص والإخراج ذلك في الابتعاد عن هذه الصيغة، ومن ثم فأن الممثل أثناء أدائه معني بإيجاد وخلق مسافة بينه وبين المشاهد، لكي يكون مؤثرا إزاء منظومته المعرفية وجعله قادرا

على المواصلة المعرفية الواعية، من خلال إيقاظ وعيه وتعريفه بما يجري له ولو بطريقة غير منطقية وغير معقولة، بوصفه جزءا من هذا العالم غير المعقول.

وبالنظر لما أتاحه النص وحمله لقيم فكرية وفلسفية، فضلا عن الرؤية الإخراجية والأسلوب الإخراجي وطريقة الأداء التي جاء بها العرض، جعلت كلا الممثلين تطبيق هذه الخاصية من خلال إيجاد وخلق تلك المسافة الفاصلة بينهم وبين المشاهد أثناء الأداء، وإن مست فكرة التقديم منظومة المشاهد المعرفية والوجدانية، لكن لم يحدث ذلك الاندماج والإيهام لديه من خلال استجابته الواعية، بل كان هناك حضور دائم وتواصل فعال ومتيقظ نتيجة الطرح وتقنية الأداء البعيدة عن الاندماج والتقمص، ومن ثم أبتعد بها كلا الممثلين عن التقرب إلى الشخصية أكثر ومن ثم إدماج المشاهد، إلا في حالات استثنائية ونادرة مع حضور الوعي والتركيز والانتباه، هذا فضلا عن تقنيات المسرحية المستخدمة والأدوات والمكملات المسرحية التي حالت دون حدوث حالة الاندماج، وساعدت الممثل في إيجاد وخلق تلك المسافة مع المشاهد، فالمسرحية عبارة عن حلم متحقق أكثر ما هي عالم واقعي. وما صراع شخصية المعلم مع ظله الذي دل على شخصية الصبي، كان جزءا من منظومته وكيانه الشخصي. وما شخصية الرجل الغريب إلا تمثيلا للروح. وبتكامل الجسد مع الروح يتكامل الإنسان مع كل ما يحمله من منظومات فكرية وعاطفية. وهكذا طرح الأداء تقنية من شأنها أن تولد وتخلق مسافة واعية تفصل الممثل عن المشاهد وتسحبه إلى حالة من التحليل واليقظة والوعي البعيد عن الإيهام، ومن ثم تحليل الموقف لأنه جزء منه. ومن خلال تلك الصدمات التي تلقاها نتيجة طرح هكذا موضوع ونتيجة تقنية الأداء، فضلا عن الأدوات والمكملات المسرحية الأخرى التي فجرت وعي المشاهد وجعلته يقظا مبتعدة به عن أي حالة من الاندماج غير الواعي والإيهام السلبي.

غياب الترابط والانسجام المنطقي في الأداء التمثيلي كوحدة كلية صفة الأداء في مسرح العبث. ذلك نتيجة للمقومات والخصائص الأدائية لهذا المسرح، ونتيجة لما يحمله النص من محمولات وخصائص حوارية، فضلا عن طبيعة الشخصيات، بالإضافة إلى الرؤية والأسلوب الإخراجي المتبع لعروض هذا المسرح، جعلت من العرض والأداء التمثيلي غير مترابطا ولا يسوده ذلك الانسجام المنطقي والتسلسل المتتابع، ليكون أخيرا وحدة كلية مترابطة ومنسجمة أدائيا. ولأن فترات الصمت والقطع والانتقال وتبادل الأدوار والتضاد والتناقض والتكرار والإعادة وما يحصل للشخصيات، جعلت من الأداء وحدة مفككة وغير مترابطة وغير منسجمة منطقيا، ذلك بغياب العناصر والمفردات والتقنيات التي تجعل من هذا الأداء وحدة متكاملة، من حيث وحدة الشخصيات وتنامي صراعاتها وتسلسل أحداثها بمنطقية حتى يقتضي بموجب هذا الصراع توترا وتأزما وذروة وحل ونهاية. وبالنظر لغياب بعض هذه المفردات والعناصر والتقنيات الأدائية، جعلت من الأداء غير مترابط وغير منسجم، من تضاد وتناقض وتبادل الأدوار وعدم تطابق أبعاد الممثل مع أبعاد الشخصية وبصورة مركزة ومباشرة.

ولعدم إتاحة النص والأداء والأسلوب الإخراجي مجالا لإظهار تطبيق بعض الخصائص، من فترة صمت وقطع وانتقال وتبادل الأدوار والتضاد والتناقض والتكرار والإعادة وبشكل مركز ومباشر، جعلت من أداء العرض أن يكون مترابطا نوعا ما، حيث التسلسل المنطقي في الأداء، بل كان وحدة كلية مترابطة ومنسجمة، وإن تخلله بعض الأداء غير المترابط، من حيث كون العرض كله عبارة عن حلم داخل واقع قوامه دقيقتان، المدة الزمنية التي استغرقتها ذهاب شخصية الصبي لجلب الشاي إلى المعلم، واستعادة وعيه ويقظته أثناء ذلك. ومن ناحية عدم الانسجام المنطقي تم في لحظة توبيخ شخصية المعلم لشخصية الصبي وتعنيفه بوساطة الظل المنعكس على

الجدار الذي هو ظل شخصية المعلم بالأساس. كذلك لحظة التقيؤ من قبل شخصية الرجل الغريب للفظ وإخراج شخصية المعلم من داخله، بوساطة تلك الصرخات والتأوهات من قبل شخصية الرجل الغريب، قابلها رد فعل عنيف من شخصية المعلم للتشبث وعدم الخروج والانفصال عنه. ويؤشر على مجمل أداء العرض أنه كان مترابطا ومنسجما ومنطقيا، على الرغم من وجود استثناءات في مواقف سريعة وغير مركزة لم تؤثر على هوية الأداء بصورته الكلية، وتركزت على مستوى المضمون لا على مستوى الشكل الظاهري للأداء كوحدة كلية. لأن النص بالدرجة الأساس أتاح فرصة الترابط من حيث تنامي الموضوع والحدث والذي تركز في فكرة الانتظار، وتأشير النقاط السلبية في حياة الإنسان والتي تجعله شاذا عن الطبيعة الإنسانية المثالية، فضلا عن الرؤية الإخراجية والأسلوب الإخراجي للعرض الذي أتاح هو الآخر فرصة لترابط الأداء وجعله منسجما ومنطقيا وقريبا من المنظومة المعرفية للمشاهد. وإن استخدمت بعض الحالات الأدائية التي جعلت من الأداء في لحظة معينة غير مترابطا وغير منسجم منطقيا. كشخصية الصبي المعبر عنها بالظل والصوت، ومحمولات ودلالات الشخصيتين، دلالات ومحمولات الأدوات والمكملات المسرحية المستخدمة، سلال، أشرطة، معمل غاز، مثقب كهربائي كبير، كرات، ملقط، أجهزة كهربائية عاطلة، كومبيوتر...، هذا فضلا عن الفكرة المطروحة التي حملت مرونة، والتي من الممكن أن تحمل بعض المواقف الأدائية غير المترابطة وغير المنسجمة في تقديمها كوحدة كلية.

أحتوى الأداء والعرض أيضا بعض الخصائص الأخرى، منها اتخاذ الشكل الدائري، ذهاب شخصية الصبي في بداية المسرحية لجلب الشاي ورجوعه به في نهاية المسرحية. شمل الأداء أيضا على الصراخ والأصوات والحركات الإيقاعية والرقص، لاسيما في مشهد انتظار وقدوم المنقذ من كلا الممثلين، فضلا عن التكلم مع المشاهد

بصورة مباشرة لخرق الحاجز الفاصل بين العرض والمشاهد، لاسيما في شخصية الرجل الغريب الذي وجه بعض حواراته مباشرة إلى المشاهد ليشركه في فكرة المسرحية، بالإضافة إلى احتواء العرض على المناجاة التي أداها الممثل (أحمد) في شخصيته، ليعبر عن قلقها وخوفها ومعاناتها وعذاباتها من الواقع المرير الذي تعيشه وضرورة قدوم المنقذ.

معطيات الأداء في عرض مسرحية في انتظار:-

1. حدد النص أداء الممثل من ناحية عدم تطبيق بعض الخصائص الأدائية الخاصة بمسرح العبث، وبصورة حرفية لعدم توفرها جذريا في ثنايا النص، من حيث طبيعة اللغة وخصائصها ومن حيث طبيعة الشخصيات وأبعادها وطبائعها والذي يختص به هذا النوع من النصوص المسرحية.
2. القصدية في تطبيق الخصائص الأدائية والتمكن من تطبيقها بآلية أدائية جيدة وبتركيز عال، لأن كلا الممثلين يعرف الأسلوب الإخراجي وطبيعة الأداء الذي يعملون على وفقه، ساعدهم في ذلك الرؤية الإخراجية والأسلوب الإخراجي.
3. عالج العرض فكرة معقولة (فكرة الانتظار) بإطار غير معقول، من حيث الأسلوب الإخراجي وتقنيات العرض ومفرداته المستخدمة. لذلك جاء الأداء في مجمله حاملا لخصائص الأداء في مسرح العبث، وإن لم يطبق قسم منها.
4. لم يتقبل أو يتسلم المشاهد العربي والمسلم مواضيع مسرح العبث وأطروحاته وآلياته، لاختلاف الفكر الفلسفي والعقائدي له، لذلك جاء الأداء مقننا ومتوازنا ومتوافقا، لاسيما على مستوى الطرح لأفكاره ومواضيعه التي لم تخرج عن نطاق القوانين والأعراف، ومن ثم أعتمد العرض على الشكل اللامعقول بينما كان المضمون معقولا قدر الإمكان، وبذلك تحدد الأداء نوعا ما واقترب إلى اللامعقول الشكلي ليقدم فكرة معقولة.

الفصل السادس

أداء الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي

الفصل السادس

أداء الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي

يعرف عبد العزيز حمودة المسرح السياسي، بأنه "استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة -غالبا ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية- مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى"[1]. لذا أهتم المسرح السياسي بطرح قضايا سياسية واجتماعية ذات صلة مباشرة بالجماهير العريضة والتي تمسها بشكل مباشر، ويهتم بالطبقات العاملة من الشعب والمستغلة من قبل البرجوازية والرأسمالية، والذي يحاول تحقيق طموحاتهم وأهدافهم المشروعة، إذ أن مهمة المسرح السياسي تكمن في التدخل وبطريقة إيجابية في مجمل الأحداث وبيان التاريخ في تطوره، فضلا عن إظهار الشخصيات التي لها دورا حاسما في فترة زمنية معينة، كما أن مهمة المسرح لا تقتصر على تقديم وسرد أحداث وقائع تاريخية كما هي دون استقرائها واستنباط الدروس والعبر، إذ لابد من عملية التدخل في حدود الإمكانية ومحاولة التغيير الايجابي بوساطة المسرح. ولابد من التفريق ووضع حد فاصل بين المسرح السياسي وبين المسرح ذي الإسقاطات السياسية، بين المسرح الذي يكمن هدفه في نقل أفكار وأيديولوجيات معينة وبصورة مباشرة، وبين المسرح الذي يحوي في تفاصيله مفاهيم سياسية بالقدر الذي يفرزه ويؤشره المشاهدون من مفاهيم وظروف ومشكلات هم على صلة بها. فالمسرح السياسي قائم على العطاء فكريا (سياسيا)، في حين المسرح ذي الإسقاطات السياسية يعتمد إلى الأخذ ولا يعتمد في الوقت نفسه على توصيل مفاهيمه السياسية إلى مشاهديه، في حين يفقد المسرح

[1] . عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1971)، ص أ، ص ب.

السياسي معناه وقوته في حالة فشل توصيل ما يريده المؤلف من أفكار وأيديولوجيات، ومن ثم كان هدفه الأساس والرئيس هو إيقاظ المشاهد وتعليمه، بالاستناد إلى الحقائق والمعلومات الدقيقة الواقعية وتقديمها بعد إسقاط عليها وجهة نظر عصرية معينة[1].

أستمد المسرح السياسي دعائمه من المسارح السابقة له، كالمسرح التعبيري الذي وقف بوجه الحرب العالمية الأولى ومعاداته للرأسمالية، التي طالما كانت عنصرا ضاغطا على الذات الإنسانية وحريتها، إلا أن هذا المسرح كان أقرب إلى العاطفة. في حين المسرح السياسي مسرح واعي واضح ومباشر، وظيفته تعرية كل المشاكل السياسية والاجتماعية، ومنح الإنسان الحرية والعدالة الاجتماعية، مسرح يرفض التسلية واللهو والترف والاهتمام بالطبقات البرجوازية أو الاهتمام بمشكلات الفرد، بل جنح إلى اجتذاب الجماهير العاملة والفقيرة وطرح قضاياهم ومشكلاتهم الرئيسة والمباشرة والملحة. ويعد المسرح السياسي بيئة وتربية أخلاقية وثورية من أجل مصالح المجتمع والفرد، لذا جاءت درامات المسرح السياسي غير تقليدية وراحت تهتم بالمشاهد العادي والعامل الكادح البسيط، ومهمة المسرح نقل المفاهيم والأفكار السياسية والاجتماعية من الخشبة إلى الصالة، ومحاولة السياسة ربطهما عن طريق فضح كل الأيديولوجيات الرأسمالية والبرجوازية، وتعرية الطبقات المستغِلة كافة، وعن طريق الوعي وفتح الأذهان لكل مشاهدي هذا المسرح والنهوض بهم والوصول إلى نوع من التفكير ومطالبتهم بحقهم وإحقاق إنسانيتهم[2].

---

[1] . المصدر نفسه، ص ب، ص ج.

[2] . كمال عيد، مدرسة ايرفين بيسكاتور المسرحية، في: مجلة المسرح، العدد (30)، القاهرة، مسرح الحكيم، 1966، ص107.

أحترم المسرح السياسي المذاهب الفنية السابقة كافة، لاسيما أنه أفاد الشيء الكثير منها، وتكمن مشكلة المسرح السياسي من وصفه يحمل أفكارا سياسية جديدة، لذا كان لزاما عليه أن يرفض الجهاز الفني للرأسمالية وتقنياته، والاعتماد على تقنيات جديدة وأدوات تنفيذية تصور وحدة المجموع من أجل الفرد البروليتاري، كما أستخدم المسرح السياسي تقنية المسرح داخل مسرح لتحويل أفكاره وتوجيهاته، ولكون المشاهد ذو استجابة عالية أدى بالممثل أن يؤدي دوره بعناية فائقة لمواجهة هذا المشاهد بصدق وإيمان عميق، في محاولة للتأثير عليه وتوصيل الأفكار السياسية والثورية المتعلقة بمشاكله وحياته. والمشكلة الأخرى تكمن بالمشاهد نفسه، ذلك في محاولة تعويده على تقبل مثل هذا الطرح والمناقشة والأسئلة التي تطرحها تلك الأفكار بشكل علني، ومشكلة الحفاظ على المشاهد لكي لا يشتط بأهداف المسرح السياسي ولا يأخذه بصورة جدية ومؤثرة[1]. ولكي يتم كسب المشاهد ويتساير مع المسرح السياسي وأفكاره، عمل المخرج الألماني بيسكاتور رائد المسرح السياسي على الارتقاء بفكر المؤلف، بحيث يتمكن من مسايرة درجات الانفعال المختلفة لدى مشاهديه، بحيث يتمكن من الارتقاء بأفكاره وواقعه وبما ينسجم مع ذهنية المشاهد. ولكي يكون واضحا ومؤثرا بأفكاره، عليه أن يقف مع مجريات الأحداث السياسية وتغيراتها، محللا تلك الأفكار والمجريات واستقراء المواقف واستنباطها وفق نظام التعليق السياسي في موقف معين، وينبغي عليه أن يبتعد بالنص المسرحي عن التصوير لأحداث الشخصية أو أن يكون معبرا عن واقع اجتماعي لذات إنسانية كما فعل التعبيريون، بل لابد من أن يكون النص المقدم والعرض المسرحي محللا الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية كافة، ويعرضها بشكل رئيس ومباشر[2].

---

[1] . المصدر نفسه، ص109، ص110.

[2] . المصدر نفسه، ص110.

لتجسيد مضمون المسرح السياسي ونقله إلى خشبة المسرح، وجب نقل الصورة الدرامية إلى حدود آفاق المسرح الملحمي، وعدم الاكتفاء بعرض الوثائق والأفكار، بل لابد من تحليل انعكاساتها الاجتماعية والسياسية، وتقديم كل الوثائق والأحداث التاريخية المرتبطة بها، لذلك اكتسب العرض في المسرح السياسي الطابع القصصي والروائي والوصفي واستخدام تقنيات ووسائل توضيحية تفسر الحدث، كالبيانات واللافتات والشرائح الزجاجية والأفلام التسجيلية، لإجراء عملية ربط الواقع والأحداث والتاريخ من خلال علاقة جدلية قائمة. وهذا ما استخدمه بيسكاتور في إخراجه مسرحية راسبوتين عام 1927م، حيث المنظر عبارة عن بانوراما كبيرة مع استخدام السينما عليها والتي أدت بدورها ثلاث وظائف، هي التعليم من خلال توسيع دائرة الحدث على خشبة المسرح. والتفسير بوساطة استفزاز المشاهدين بغية ممارسة النقد وتوجيه أصابع الاتهام. والوظيفة الثالثة هي تهيئتها مناخا دراميا، بوصف الفيلم السينمائي بديلا ناجحا لكل شيء لا يستطيع الممثل القيام به وإتيانه على خشبة المسرح، ولتحقيق عنصر الإقناع وعدم التصنع[1].

قدم بيسكاتور تجربة فريدة مع الدراما التسجيلية أو الوثيقة، بعنوان (لهذا فقط) عام 1925م، والتي أشرك فيها عددا كبيرا من الممثلين، فضلا عن تركيز (20) بروجكتور قوي مركز على صورة رمزية واحدة في المنظر – من اجل إبراز طراد بحري انكليزي- بالإضافة إلى استخدامه بعض المشاهد من فيلم سينمائي لتأكيد أفكارا معينة وإبرازها على خلفية منصة التمثيل، يضاف إلى ذلك استعماله شرائح الفانوس السحري لعرض صور ولوحات معينة إلى جانب الفيلم السينمائي. وسار عرض بيسكاتور بشكل ثوري مليء بالإعلانات والمواقف التي تعادي فكرة الحرب ومآسيها ومخلفاتها[2].

1 . سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص197، ص198.

2 . كمال عيد، مدرسة ايرفين بيسكاتور المسرحية، مصدر سابق، ص110، ص111.

لجأ بيسكاتور في إخراجه لمسرحياته على تقنية جديدة تساير مسرحه السياسي المقدم إلى قاعدة عريضة من الجماهير، ذلك من خلال استثارة مشاعر الممثل ومهمة إقناعه بأفكار المسرحية السياسية وأشكالها، ومن ثم الاقتناع بأفكار المؤلف والمخرج. وقد أفاد بيسكاتور كثيرا من تقنيات العرض المسرح الملحمي، فضلا عن استغلال التقدم الذي حصل في مجمل تقنيات المسرح[1].

أما من ناحية الأداء فقد خضع لنظام جاد، وعلى الممثل "أن يعمل على أهداف واضحة بعيدة عن الرمز وعن الإيحاء أي بمعنى أوضح واضحة المعالم مفهومة المقاصد ليستطيع الأداء التمثيلي أن ينقل أفكار البروليتارية التي يعنى بها المسرح السياسي والتي ينبغي نقلها لجمهوره القطاع العريض"[2].

يعد المخرج الموجه الأول لأداء الممثل ولطريقة الأداء التمثيلي بصورة عامة، ذلك لاختلاف الطرائق الأدائية وفق نظرة كل مخرج واتجاه العرض المسرحي وأسلوبه، لذا فالممثل لدى بيسكاتور "أضطر لإتباع نظام جديد في أدائه يوافق عرض أجزاء الفيلم وأجزاء البروجكشان لانقطاع تيار الأداء التمثيلي حتى تكون موافقة للتقنية المساعدة للممثل وأدائه التمثيلي، والممثل في مسرح بيسكاتور يقف بمكانته ومهمته الموكل إليه بها تماما كالإضاءة والديكور والكلمة المكتوبة"[3]. فهو جزء من تقنيات العرض المسرحي ولا يمكنه الإخلال بهذه العلاقة، لكي لا يشذ عن مهمات كل تقنية، وهو في الوقت نفسه لا تلغى شخصيته تماما، بل أن الفرصة متاحة أمامه لإبداء رأيه وبحدود معينة لا تخرج عن نطاق حدود سياسة دوره ومسرحه.

---

[1] . ينظر: برتولد بريخت، حوارية (شراء النحاس) المسنكاوف، ت: عبد الله عويشق، في: مجلة الحياة المسرحية، العدد (4،5)، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978، ص172.

[2] . كمال عيد، مدرسة ايرفين بيسكاتور المسرحية، مصدر سابق، ص111.

[3] . المصدر نفسه، ص111.

يفضل بيسكاتور في الأداء التمثيلي تمازج عدة أساليب وطرائق في الأداء في آن واحد دون أن تكون هناك أفضلية أو أسبقية لأداء على آخر، وهو غالبا ما يجنح إلى استخدام طريق المواربة، بوساطة إغفاءات مشهديه مبتكرة وضخمة عن طريق مشهدين متوافقين في زمن يجريان في مكانين مختلفين، أفضل من التي يوفرها أداء الممثل[1].

ولا يتردد بيسكاتور في استخدامه أي تقنية مسرحية، من شأنها أن تخدم رسالة مسرحه السياسي، في التحرر العلمي والثقافي والمشاركة الفعلية من المشاهد إزاء الحدث واتخاذ الموقف المناسب اتجاهه. ولاستخدامه التقنية الحديثة المتطورة ومعدات ثقيلة، فضلا عن المشاهدين المحتشدين والمتحمسين، ينقل الممثل بالمقابل دوره وانفعالاته وجهده ونضاله في الواقع إلى خشبة المسرح ويحيلها إلى واقع مليء بالحماسة مع صدق التجربة النضالية والانفعالية. كما أخرج بيسكاتور بأسلوب المسرح التسجيلي الوثائقي مسرحية (آيات) عام 1924م التي تدور أحداثها عن طبقة العمال الأمريكيين، ذلك باستخدام عرض الوثائق والبيانات مع التعليق عليها بوساطة الفيلم السينمائي[2].

مثّل هذا المسرح في ستينيات القرن العشرين وفي ألمانيا عديد من المؤلفين أمثال بيتر فايس وكيبهاردت وهوخهوت، من خلال مسرحياتهم التي سميت بالتسجيلية أو الوثائقية. ويعد الكتاب الألمان مؤسسي هذا المسرح، إذ تعد مسرحية النائب للمؤلف هوخهوت الانطلاقة الأولى لهذا النوع من المسرحيات والتي بدأت عام 1963م والتي أخرجها بيسكاتور في مسرحه السياسي. ومن هنا تجلت العلاقة الوثيقة ما بين المسرح السياسي والمسرح التسجيلي من ناحية مضامينه وأطروحاته

[1] . برتولد بريخت، حوارية (شراء النحاس) المسنكاوف، مصدر سابق، ص173.

[2] . عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، مصدر سابق، ص192.

المقدمة على خشبة المسرح وتقنياته، في محاولة للارتقاء بالإنسان وتحريره من الاختناقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وإعطائه حريته ونقاءه وموقفه من الحياة والعالم، وفي مواجهته للنظرة التشاؤمية والانكسار الذاتي للشخصية الإنسانية التي مثلها مسرح العبث. ثم توالت مسرحيات أخرى سارت على هذا النهج من مؤلفين آخرين أمثال غونترغراس وفالزر، فضلا عن شذرات وتجارب سابقة خارج ألمانيا قامت على تصوير أحداث ووقائع مسندة بأرقام وبيانات وإحصائيات ووثائق[1].

لا يهدف المسرح التسجيلي إلى استمرارية التجربة الفنية وإشباعها لدى المشاهد، أو محاولة لإيجاد صيغة جديدة في التأليف والعرض، بل يهدف إلى تحقيق تأثيرات عميقة على الصعيد السياسي والاجتماعي وبشكل مباشر، ذلك الاتصال المباشر بين المسرح وقضايا العصر المطروحة والتي لها من الأهمية مع الإنسان والمجتمع، وأراد هذا المسرح أيضا التوصل إلى إيجاد نوع من التغيير في وعي مشاهديه، بوساطة التحريض والاستفزاز عن طريق تقنية الطرح والمعالجة، ودفعهم نحو الفعل بقصد التغيير الجذري لكل النظم السياسية والاجتماعية الفاسدة[2].

يعتمد النص المسرحي التسجيلي (الوثائقي) على جملة من الوثائق والتقارير والنشرات والبيانات والسجلات والمحاضر والرسائل والخطب والبورصات والمقالات والتصريحات لشخصيات معروفة وهامة والإعلانات الصحفية والإذاعية والأخبار والصور والأفلام والشواهد وكل السبل والطرق التي تفضي إلى كشف معلومات دقيقة بالكم والعدد، فهو أشبه بتقرير يستمد مادته من الحياة السياسية والاجتماعية

---

[1] . يسري خميس، حول المسرح التسجيلي، في مقدمة مسرحية: مارا صاد، بيتر فايس، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967)، ص10، ص11.

[2] . نبيل حفار، المسرح الألماني الغربي في السبعينات، في: مجلة الحياة المسرحية، العدد (8،7)، في: مجلة الحياة المسرحية، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979، ص180.

بصورة مركزة، وميزته أنه يرفض الزيف والخداع المعلوماتي الذي يصيب التقرير الصحفي، فضلا أنه قائم على تقدير الحقيقة الموضوعية من دون أي إضافة أو تزويق، لأنه لا يعتمد بالأساس على الحدس أو التخمين، بل المعايشة ومراقبة الأوضاع السياسية والاجتماعية كافة عن كثب وبصورة مباشرة إن لم تكن آنية عيانية، وهو يقف لتوضيح وفضح زيف موقف معين أو تدعيم وجهة نظر معينة إزاء تلك الأحداث السياسية والاجتماعية، ولا تتوقف مهمة المؤلف على نقل تلك الوثائق والمعلومات البيانية أو تبويبها، بل لابد من إعطاء وجهة نظره ومدى قدرته على تفسير التاريخ والإفادة من التقنيات والأدوات الفنية لتأكيد وتجسيد تفسيره على خشبة المسرح[1].

لا يعتمد النص التسجيلي على حبكة أرسطية لخلوه من العنصر البنائي الهرمي والتسلسل المنطقي للأحداث، لأنه يستخدم أسلوب التقطيع لإبراز التفاصيل المتناقضة، ولا يهتم أيضا بإثارة الإدهاش والتشويق، بل يهتم بعرض سلوك الإنسان الجماعي حيال التاريخ وعرضه على خشبة المسرح بعد طرح أفكار ورؤية عصرية إليه، أما الشخصيات فهي لا تحمل الصفة الفردية، بل تمثل رموزا وميول وجماعات وقوى، وقد لا تحمل هذه الشخصيات صفة الاستمرارية والمواصلة وقد تسقط في منتصف الطريق، ومن ناحية الحوار فقد أخذ اتجاهين: الأول الاستعاضة بالصورة الرامزة أو الصور المتقاطعة بديلا عن الطابع الحواري المباشر، ذلك لتحقيق عملية التأثير المسرحي، ولأنها أكثر مرونة وقابلية في تصوير الشمولية من قابلية الحوار النثري. أما الاتجاه الآخر وبغية الاقتراب من صورة الشمول، هو التعامل مع لغة غير

---

[1] . يسري خميس، في مقدمة مسرحية: أنشودة أنجولا، بيتر فايس، (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970)، ص19، ص20.

واقعية لتقديم تلك الأحداث والوقائع ألا وهي لغة الشعر، كما فعل بيتر فايس في مسرحية مارا صاد ومسرحية التحقيق[1].

أفاد العرض في المسرح التسجيلي كثيرا من تقنيات وأسلوب العرض في المسرح السياسي والملحمي في استخدامه الصور والأفلام السينمائية والفانوس السحري واللافتات والشرائح الزجاجية، كما استخدم الجوقة والأغاني والرقص والتمثيل الصامت وتنوع المشاهد والحوار الجانبي مع المشاهد، وإمكانية تقديم الممثل لأكثر من شخصية (تناقض الشخصيات) ومرونة الانتقال من دور إلى آخر، ومحاولة تجسيد الفعل المسرحي بوساطة حركة جسد الممثل، كما استخدم أسلوب مسرح داخل مسرح، فضلا عن استخدام الأقنعة التي لا توحي بطابع فني جمالي قدر إبراز المادة التي صنعت منها، ومن غير المفضل استخدام الماكياج في المسرح التسجيلي، فضلا عن الصفات المميزة للمنظر المسرحي الذي يوحي ويتجرد عن بيئة الحدث والوقائع، بالإضافة إلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية، إلا أن وجه الاختلاف بين المسرح التسجيلي والسياسي والملحمي هو استخدام هذه التقنيات سواء على صعيد النص أو العرض، في المسرح التسجيلي دخلت في صميم نسيج العمل المسرحي وكأنها أشبه بعملية بناء فيلم سينمائي من حيث ترابط أجزاء المونتاج، خلاف المسرح الملحمي القائم على عملية بناء وتطور درامي للحدث مع تسلسل زمني ملحمي، فضلا عن وظيفة وأهداف الاستخدام لتلك التقنيات والتي تعبر عن تدعيم أو شرح أو تأكيد وجهة نظر أو موقف أو أثر معين، لأن المسرحية التسجيلية ليس هدفها الإعلان، بل تسعى إلى التغيير، والمسرح هو المكان الملائم له[2].

[1] . يسري خميس، حول المسرح التسجيلي، في مقدمة مسرحية: مارا صاد، مصدر سابق، ص9- ص15.

[2] . المصدر نفسه، ص14، ص17.

بحث المسرح التسجيلي عن مكان مناسب لعروضه والذي يرتبط أساسا وبطريقة مباشرة مع الجماهير، لأنه من أهم أهدافه، ومحاولة الابتعاد عن مسرح العلبة التقليدي وإيجاد أماكن تستوعب هذه الجماهير، كالمصانع والمدارس والساحات والقاعات العامة. وتقع مهمة نشوء هذا المسرح ونجاحه وارتقائه حسب رأي فايس على ارتباط العاملين به والذي ينبغي أن يحملوا رؤية ومواقف سياسية واجتماعية مع وجود أرشيف دقيق ومنظم[1].

رفض فايس أسلوب إخراج مسرحية مارا صاد من قبل المخرج بيتر بروك، على الرغم من استخدامه وسائل وتقنيات العرض المسرح التسجيلي، من تمثيل صامت وأغان وجوقة ورقص ومسرح داخل مسرح عن طريق القطع في الحدث والخروج عن الموضوع الأساسي وعرض أحداث أخرى لا علاقة لها بالحدث الأساسي، أو انتقال الشخصية نفسها من موقف إلى آخر، فضلا عن استخدامه طريقة الإيحاء عن الشيء، بوساطة تنظيم الحركة والصورة المسرحية والإضاءة الغريبة، رفض فايس بسبب أن بروك استخدم أسلوب ارتو الذي يعتمد على الانفعالات القاسية والعنيفة وعملية الربط بين الأشياء والانفعالات وضبط الاستجابات الانفعالية غير الطبيعية، استجابات مؤسلبة تؤدى فيها العاطفة والانفعال بصورة غير مباشرة، غير منقولة حرفيا من الحياة والواقع[2]. بل أراد فايس أن تؤدى مشاهد العنف في هذه المسرحية بأسلوب هادئ، لكي يملك المشاهد نفسه إزاء الحدث العنيف والقاسي، لأن المشاهد لدى فايس في أفلامه* ومسرحياته يريده أن يكون إيجابيا، من خلال عرض

---

1 . يسري خميس، في مقدمة مسرحية: أنشودة أنجولا، مصدر سابق، ص27، ص28.

2 . ينظر: سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د. ت)، ص85-ص90.

* . بدأ فايس سينمائيا ثم تحول إلى المسرح، لقد وضع أفلاما وقضى سنوات في مجال السينما، إلا أنه تركها متوجها إلى المسرح لأنه وجد الفيلم السينمائي ينقصه الاتصال الحي والمباشر مع المشاهدين. ينظر: سمير سرحان،

مواقف وأحداث بموضوعية كاملة، وما عليه إلا أن يحلل ذلك الموقف بنفسه للخروج بنتائج فكرية شاملة مرتبطة بالحياة والحضارة المعاصرة، لا أن يفرض عليه قيودا فكرية جاهزة أو وجهة نظر سياسية أو اجتماعية، كما فعل بريخت بتقنية المسرحية، بل يجب أن يترك المشاهد ليكوّن لنفسه رأيا خاصا ومنفردا إزاء حياته وواقعه[1].

أخرج بروك رواية (US) التي تنتهج مسرح الوثيقة والتي استخدم فيها تقنيات حديثة وقديمة في الأداء، مثل "أساليب المسرح الصيني التقليدي ومن المسرح الدعائي، ومسرح القسوة، والإرهاب ومن مسرح العبث، هذا دون أن ينسى مقطعا من موسيقى الجاز ومقطوعات من الشعر تنشد"[2]. فضلا عن الإضاءة الغامرة وعلى طريقة بريخت في مسرحه الملحمي وعلى خشبة مسرح شبه خالية، وحركات ممثلين صامتة وبطيئة، يظهرون على المسرح من كل اتجاه، بالإضافة إلى الحركات الإيمائية والمستوحاة من أوبرا الصين في بكين والاحتفالات الصينية، يضاف إلى ذلك استخدام (المايكروفون) الشيء الوحيد الثابت على خشبة المسرح، ذلك لمخاطبة المشاهدين، بينما كل المناظر البسيطة تتغير. لقد برع بروك في تحقيق انقلاب في عالم المسرح، بفضل استخدامه صدمات تقنية في كل وسائل العرض، فضلا عن التمثيل المصطنع للصور والكلام والمحاورات كافة، وفي تغيير الأصوات وكأنها تراتيل طقس ديني في مكان مقدس، كما استخدم الصور الصامتة المليئة بالقسوة والعنف والإرهاب من وصفه أحد المتأثرين بمسرح ارتو، كما استخدم الموسيقى الموزعة بمهارة عالية، إذ أعتمد بروك أيضا على أسلوب ارتو في محاولة لإزاحة الستار عن كل النقائض والعيوب المستقرة

لماذا ترك فايس السينما إلى المسرح؟ في: مجلة المسرح، العدد (41)، القاهرة، مسرح الحكيم، 1967، ص47- ص50.

[1]. المصدر نفسه، ص47، ص50.

[2]. تاكيس موزينديس، وجهة نظر في المسرح الطليعي، ت: محمود مكي، في: مجلة المسرح، العدد (68)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص10.

في ضمير الإنسان، كذلك أتفق معه في كيفية جلوس المشاهدين وأماكنهم التي ينبغي أن تكون وسط العرض الذي يدور حولهم من كل جانب، ولا يضع بروك الوثائق والبيانات والاجتماعات والشهادات والمؤتمرات والأخبار والمعلومات التي تضمنتها الرواية كوسيلة إعلامية أو وسيلة إيضاح أو شرح، بل يعدها صورا وحقائق مجسمة تعكس العالم الذي أنتابه الخلط والتشويش والتناقض، كما استخدم بروك الأساليب الفنية للتلفيزيون والراديو والفلكلور، في محاولة لإرساء خط فاصل وجديد بين الفن واللافن، والابتعاد عن النقل الحرفي لمجريات الأحداث والتاريخ، ذلك لأن مسرح الوثيقة وبما يحتويه من معلومات وثائقية وأرقام وبيانات وأحداث قد تطول أثناء عرضها على خشبة المسرح، والابتعاد قدر الإمكان عن حالة الملل التي تصيب المشاهد للمسرحية التسجيلية بسبب مادتها، والتي قد لا تضيف إلى وعي المشاهد شيئا من الحياة والعالم الذي يعيش فيه، سوى تقديم معلومات وأرقام وحوادث[1]. وقد يكون العرض في المسرح التسجيلي لا يمثل أهمية لأحد إلا لأغراض الدعاية، وهذا ما فسح المجال لأحد النقاد من التعليق على مسرحية بيتر فايس المعنونة التحقيق، والتي استغرق عرضها أربع ساعات، بقوله: "إن مسرحية التحقيق كلها موجودة في سجلات المحاكم"[2]. لذا كان لابد أن يضع العرض في المسرح التسجيلي هذا الحد الفاصل والجديد بين الفن واللافن، بين النقل الحرفي للتاريخ وبين استخدام تقنيات العرض المسرحي المتنوعة، فضلا عن استخدام لغة الشعر الخاصة في التقديم، لكن هذا التنوع في التقنيات ليس غرضه الإثراء الفني والجمالي لدى مخيلة المشاهد، بل إثارة خياله إزاء الحدث، ومن هنا يعد المشاهد في المسرح التسجيلي عنصرا مهما فيه،

[1]. المصدر نفسه، ص10، ص11.

[2]. سمير سرحان، بيتر فايس يفشل فشلا ذريعا، في: مجلة المسرح، العدد (35)، القاهرة، مسرح الحكيم، 1966، ص59.

بل يعد أحد أركانه ودعائمه ومن أهم عناصر أهدافه ووظائفه، إذ ليس هناك ممثلون أو أبطال في المسرحية، بل هناك قطبان: عرض مسرحي ومشاهدون، إذ يؤكد بروك بأن هناك حوارا قائما في العرض المسرحي التسجيلي، بين ممثلو المسرحية والمشاهدين، هذا الحوار غير قائم على الكلام والتخاطب المباشر بينهما، بل هو حوار صامت بحيث يثير كل مشهد في داخله جملة من الأفكار والمعاني والاستجابات، وهذا الحوار الصامت يؤكد ويوطد معنى أو تجربة المؤلف التي يريد إيصالها، لذلك كانت الاستجابات والمعاني والأفكار المثارة متباينة ومختلفة من مشاهد إلى آخر، ومن بلد إلى آخر. وفي مسرحية مارا صاد التي أخرجها بروك، لم تحاول إدماج المشاهد كليا بمشاركته العاطفية، بل فرضت عليه تجربة وأفكار معينة، وعليه الخروج بنتائج، حتى في نهاية المسرحية لم يرد الممثل كما جرت العادة في المسارح على تحية المشاهدين، بل راح ينظر إليهم بشراسة وشزر وكأنه يقول لهم اخرجوا من سجنكم الداخلي[1].

قدمت عديد من المسرحيات التسجيلية الوثائقية في مسارح العالم كافة، وكان الهدف منها تعرية موقف معين أو توضيح أو تأكيد وجهة نظر معينة، إلا أن هدفها الأساس كشف زيف كل ما هو سلبي ومحاولة تغييره، بوساطة تحريض المشاهد واستفزازه وإثارة وعيه وخياله. ففي موسم 1977م- 1978م استضاف مسرح الكراج في مدينة ايرلانغن الألمانية (الفرقة المسرحية 3) من لندن، حيث قدمت هذه الفرقة مسرحية (مشاهد من سويتو) لمؤلفها ستيف ويلمر، والتي عالجت قضايا التمييز العنصري في جنوب أفريقيا وتعرية ذلك الاضطهاد والتفرقة العنصرية، بوساطة مشاهد وثائقية تصاحبها صور وأفلام، واعتمد عرض المسرحية على ممثلين أثنين يؤديان عدة أدوار مع أدوات وقطع ديكورية بسيطة عبارة عن كرسي ومنضدة ومولد

[1] . سمير سرحان، المركيز دي صاد.. ووجه عصرنا، في: مجلة المسرح، العدد (37)، القاهرة، مسرح الحكيم، 1967، ص52.

كهربائي كأداة للتعذيب، كذلك أعتمد العرض على الكلمة وحركة الجسد في توصيل الأفكار والمعاني من دون مبالغة وبهرجة فنية قد تؤدي إلى إثارة سلبية في غير محلها[1].

وفق ما تقدم نخلص إلى الإشارات الآتية لأداء الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي:-

1. يقترب الأداء من أداء المسرح الملحمي، أداء روائي وصفي سردي تقريري قصصي.
2. لا يقوم الأداء على الاندماج التام والتقمص الكامل مع الشخصية، وإدماج المشاهد مع العرض.
3. يحتوي الأداء على تقنية مسرح داخل مسرح.
4. يبتعد الأداء عن الإيحاء والرمز والتجريد.
5. يفضل في الأداء استخدام عدة أساليب أدائية في آن واحد دون أفضلية أداء على آخر.
6. يحتوي أداء الممثل على أسلوب القطع لأداء موقف درامي آخر، ثم الرجوع إلى الموقف الأصلي.
7. يتنقل الممثل في أدائه من شخصية إلى أخرى، والانتقال في الشخصية نفسها، ويؤدي الممثل عدة شخصيات.
8. لا يجسد الممثل في أدائه شخصيات لها أبعادا محددة، ولا تحمل صفة الفردية والاستمرارية.

---

[1] . نبيل حفار، المسرح الألماني الغربي في السبعينات، مصدر سابق، ص183.

9. أداء يعتمد على حركة الجسد والكلمة والصورة المسرحية في توصيل المعاني والأفكار، وتجسيد الفعل من دون مبالغة وتهويل.

10. يحتوي الأداء على الجوقة، الغناء، الإنشاد، الرقص، التمثيل الصامت، تنوع المشاهد، الحوار الجانبي مع المشاهد.

11. تعامل الممثل الدقيق مع عناصر العرض المستخدمة من وثائق ولافتات وسلايدات وسينما.

12. يتلاءم الأداء ويتوافق مع تقنيات العرض المستخدمة.

13. ينقل الممثل في أدائه ودوره انفعالاته وجهده ونضاله في الواقع إلى خشبة المسرح، ويحيلها إلى واقع مليء بالحماسة والحيوية.

14. الأداء قائم على العمل الجماعي لا على الأداء الفردي.

15. التعامل التقني المدروس لأماكن العرض غير التقليدية أثناء الأداء.

16. أداء الممثل ذو علاقة اتصال بالمشاهد، بوساطة حوار صامت، وغير قائمة على الاندماج والإيهام.

تطبيق عملي

أسم المسرحية: إنها أمريكا .. قارة الرعب والموت والجوع *

سيناريو العرض والمعالجة: قاسم محمد

الإخراج: جماعـــي

تقديم: الفرقة القومية للتمثيـل

كرست مسرحية إنها أمريكا موضوعها في عدة اتجاهات ومحاور فضحت فيها وجه أمريكا داخليا وخارجيا، من حيث الجرائم والقتل والتمييز العنصري والفساد واللاأخلاقية بصورها وأشكالها ومستوياتها كافة، فضلا عن تقديم صور الفقر والعوز والبطالة، وطرق المتاجرة الرخيصة والبذيئة التي تمارس أثناء الحرب، حيث المتاجرة بالصحة وبيع الدم، بالإضافة إلى تفشي المخدرات وتعاطي مادة الهيروين، يضاف إلى ذلك فضح زيف الدعاية والإعلان الأمريكي الإمبريالي ومقولاته التي لا تستند إلى الحقائق والبراهين. كما كرست المسرحية جانبا من نضال الشعب الأمريكي من الطبقات الفقيرة المعدمة والمستغلة، فضلا عن الجنس الملون بأصنافه كافة، ضد هذا النظام الذي لا يقيم أي اعتبار للحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، بل كان البطش والقتل والتحقير من سمات النظام الأمريكي الإمبريالي في التعامل مع أفراد المجتمع الأمريكي الفقير.

أعتمد معد المسرحية وصاحب سيناريو العرض والمعالجة (قاسم محمد) في بنائه للنص على معلومات ووثائق قد تبدو محدودة وقليلة وغير متنوعة المصادر بالقياس إلى ما يتطلبه النص في المسرح التسجيلي. إذ كان ـلفايس مؤسس هذا المسرح ومنظره

* . قدمت مسرحية إنها أمريكا على مسرح الرشيد (بغداد) بتاريخ تشرين الأول عام 1990م من الفرقة القومية للتمثيل. وعرضت في عدد من محافظات القطر.

على الصعيد الدرامي، أكثر من ستين ملفا مختلفا ومتنوعا فيه الكثير من المعلومات والوثائق والبيانات والأرقام لمواضيع مسرحياته. أما مصادر وملفات (قاسم محمد) فقد اعتمدت وكما جاء في مصادر العرض المسرحي والمثبتة في النص الأصلي للمسرحية على ستة مصادر، منها تسعة أعداد مختلفة لجريدة الجمهورية – البغدادية– وهما: العدد (1462) بتاريخ 7/ 8/ 1972 والعدد (1475) بتاريخ 22/ 8/ 1972 والعدد (1479) بتاريخ 26/ 8/ 1972 والعدد (1484) بتاريخ 1/ 9/ 1972 والعدد (1751) بتاريخ 9/ 12/ 1972 والعدد (1583) بتاريخ 23/ 12/ 1972 والعدد (1718) بتاريخ 30/ 5/ 1973 والعدد (1886) بتاريخ 8/ 12/ 1973 والعدد (1915) بتاريخ 15/ 1/ 1974. أما المصدر الثاني فكان مجلة ألف باء العدد (248) بتاريخ 30/ 5/ 1973. والمصدر الثالث مقطع من مسرحية (نحن والولايات المتحدة) لبيتر بروك، ترجمة فاروق عبد الستار. والمصدر الرابع كان مقاطع من كتاب المسرح السياسي لعبد العزيز حمودة. والمصدر الخامس مقطع من مسرحية (حديث عن فيتنام) لبيتر فايس، ترجمة إبراهيم وطفي. والمصدر الأخير مقاطع من قصائد الشاعر الأمريكي (لانكستون هيوز)، ترجمة محمد باقر العلوان. هذا فضلا عن بعض قصائد بريخت[1]. بالإضافة إلى مصادر أخرى منها قصيدة (الحزن والفراق) للشاعرة الأمريكية الزنجية (جويند ولين بروكس)، وقصيدة (موت في نيويورك) للشاعر الزنجي (كوينسي تروب)، وقصيدة (قارة الرعب) للشاعر (علي جعفر العلاق).

لم يكن النص المسرحي جاهزا كنص مؤلف واعتيادي للمسرح، بل تم تجهيزه من المعد وصاحب سيناريو العرض والمعالجة وعلى مدى عام ونصف، من عام 1972م حتى بدايات عام1974م، إذ تتبع المعد خبرا ومادة إعلامية عن شخصية

[1] . محمد، قاسم، إنها أمريكا، (بغداد: مكتوبة على الآلة الطابعة، 1972– 1974)، ص2.

ديك مبسون تاجر دماء في أمريكا أثناء الحرب في فيتنام، كذلك تتبعه مادة صحفية حول حياة الملونين في أمريكا. ومن خلال تلك المدة الزمنية جمع المعد مادة صحفية من جريدة محلية واحدة، استطاع أن يجعل منها مادة مسرحية وبأداء ومعالجة مسرحية شاملة وبآلية أدائية وإخراجية متقدمة، من الممكن إخضاعها إلى المسرح التجريبي من خلال معطيات المكان (البيئة المحلية).

وبعد جمع المادة النصية للإعداد شرع قاسم محمد بكتابة سيناريو خاص به ليوافق مقولة المخرج الروسي الكسندر تايروف، إن مدة ازدهار المسرح بدأت تماما عندما ابتعد المسرح عن المسرحيات المكتوبة وخلق السيناريو الخاص به. ومن هنا أضحت كتابة السيناريو صفة من صفات العرض المسرحي التجريبي، إذ كان الممثلون: هم ممثلون وهم رواة، الممثل يؤدي ويروي، كاسرا كل إيهام واندماج في العرض، وبذلك سبق قاسم محمد أو تنبأ ومنذ عام 1974م بما قاله بيتر بروك في نهاية ثمانينيات القرن العشرين في كتابه النقطة المتحولة: إن الفرقة المسرحية هي رواية متعددة الرؤوس.

أخذ سيناريو العرض والمعالجة شكل المحكمة في عرض المسرحية، مقدما مجمل الحالات والمواقف والصور التي تفضح الدجل والزيف والنفاق، وكل الادعاءات والأكاذيب الأمريكية العنصرية، بوساطة دعاياته وإعلامه الذي يروج لأهدافه وأفكاره ويغطي كل جرائمه وفضائحه، ويقدم سيناريو العرض أيضا عنصر النقد والجدل والنقاش والمحاججة، بالاعتماد على المعلومات والأدلة والحقائق المسندة بالأرقام والوثائق، كما أستثمر سيناريو العرض تقنية مسرح الجرائد، إذ أضحى قسم منه أقرب ما يكون إلى جريدة ممسرحه، إذ يطالع العرض المشاهد بالأخبار والمعلومات والإعلانات والصور والأرقام والبيانات، التي أبرزت جميعها الصورة الداخلية الحقيقية لأمريكا، حيث الجوع والرعب والخوف، في حين أخذت نهاية المسرحية

وخاتمتها التطلع نحو التغيير وهدم بنيان أرضية كل المفاهيم والأفكار القائمة على الكذب والزيف والفساد والاستغلال والظلم، والدعوة إلى التغيير الجذري، بوساطة القيام بالعمل الجاد الصالح والمثمر لعودة الأمن والحرية والديمقراطية.

أحتوى سيناريو العرض والمعالجة على عدة لوحات ومشاهد متنوعة ومختلفة، عالج فيها مواضيع وحالات ومواقف كثيرة ومتنوعة عبر الانتقالات من لوحة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر، والتي فضح فيها كل الممارسات اللاأخلاقية والجوهر الحقيقي السلبي للنظام الأمريكي المعادي للشعوب والإنسانية، حتى شعب أمريكا قد نال قسما من هذه الممارسات اللاأخلاقية، حيث القهر والقتل والاستلاب والتمييز العنصري للملونين، الذين تعرضوا للقتل والإبادة والتشريد والإبعاد ومسخ الشخصية والهوية. هذه الفئة من الجنس لا تلقي نصيب الرجل الأبيض الغني والمفضل من الحرية والتعليم والعمل والعلاج الصحي والضمان الاجتماعي، كما شمل هذا التمييز كل الملونين الذين لا ينتمون إلى أمريكا لكنهم يعيشون فيها، ومنهم بالتحديد الجنس الأصفر، لأن القانون الأمريكي قائم على هذا التمييز العنصري ويفرق بين كل العلاقات العائلية التي تربط سكان أمريكا الأصليين مع الملونين، لأن لا عيش لهم وسط أمريكا. كذلك فضح سيناريو العرض موضوعا أساسيا في المجتمع الأمريكي المتناقض، ألا وهو موضوع الفقر والبطالة والجريمة والاحتكارات والربح السريع غير المشروع لطبقات الرأسمالية المستغِلة على حساب الطبقات الفقيرة والمستغَلة. إذ أدت موجة الفقر والبطالة والعوز إلى أبسط متطلبات العيش، ومن ثم اللجوء إلى الجريمة كرد فعل ودافع سلبي للانتقام ومن ثم الاستمرارية والبقاء. كما فضح سيناريو العرض الوسائل الإعلامية والدعائية المغرضة والتي تروج للنظام الأمريكي بأنه سيد الحريات وراعي حقوق الإنسان. تلك الحملة الدعائية المزيفة التي تحاول طمس الحقائق وتزويرها، ثم عالج العرض المواضيع التي تفضح وتكشف

حقائق النظام الأمريكي، ليس على مستوى الداخلي وإنما على المستوى الخارجي، حيث الحروب مع الدول الأخرى لا لشيء إلا لمصالحها الاقتصادية والسياسية، وقمع كل محاولة لشعب أن يبني نفسه بنفسه ويطالب بحريته واستقلاله، هذا فضلا عن تصدير أفكارها وثقافتها المسمومة إلى كل دول العالم. والحرب الفيتنامية هي أكبر دليل على الجرائم التي ارتكبتها أمريكا بحق الشعوب والبشرية بشكل عام. وقد حاولت المعالجة الإخراجية بإنشاء محكمة تدين فيها كل الممارسات اللاأخلاقية التي اقترفتها أمريكا بحق شعبها أولا بأجناسه وشرائحه كافة، وبحق شعوب العالم الذين وقعوا ضحية المؤامرات والحروب. كما أبرز العرض فكرة نضال الشعب الأمريكي ضد هذا النظام المعادي للحرية والسلام، وكشف وفضح إعلاناته ودعاياته وتفنيد كل الأكاذيب والأباطيل التي تروج لهذا النظام من الداخل والخارج، ومناداة هذا الشعب بمطالبه المشروعة في العيش بسلام وحرية وكرامة وديمقراطية والمناداة ببناء أمريكا جديدة قائمة على هذه الأسس. فالمسرحية جسدت نضال الشعب الأمريكي بطبقاته الفقيرة والمستغَلة، من زنوج وهنود حمر وفقراء بيض وملونين، ضد جرائم التمييز العنصري والفقر والبطالة والجريمة وقهر الحريات والاستلاب الإنساني. المسرحية قدمت محكمة كان طرفاها أمريكا بنظامها الرأسمالي الإمبريالي، تاجرة الحروب والمخدرات والفساد. والطرف الآخر الذي ناضل ويناضل ضد هذا النظام وضد التمييز العنصري والفقر والفساد والحروب. وقد جاء النص والعرض ليستطلع الحالات السلبية والسلوك الأمريكي داخليا وخارجيا، بوساطة الإحالة من أمثلة ونماذج حية من داخل أمريكا، هذا فضلا عن الخطابية المباشرة لتعرية النظام الأمريكي وأدانته بعد انهياره ماديا وإنسانيا، يضاف إلى ذلك المصير الذي سيؤول بهذا النظام مستقبلا وهو السقوط في الهاوية.

أتخذ الأسلوب السياسي والتسجيلي الوثائقي في تقديم كل البيانات والوثائق والمعلومات التي تدين فيها نظام الرأسمالية، واتخاذ العرض شكل المحكمة ومسرح الجريدة، ليقدم كل من شأنه تعرية وفضح الممارسات اللاأخلاقية. كما أتخذ العرض صيغة العمل الجماعي في عملية الإخراج، ليضع كل ممثل على عاتقه مهمة الإبداع والخلق والابتكار، إذ بات عليه أن يفكر ويبدع ويضيف، فجاء العرض وحدة جماعية قوامها الحب والالتزام والانتصار للقضية التي تم عرضها والتي قاموا بأدائها وتقديمها.

أعتمد العرض المسرحي على مفهوم الشرطية الذي يعتمد على مبدأ المسرحة، وهي سمة تجريبية لدراسة المعد وصاحب السيناريو لهذا الموضوع والتي أساسها الواقعية، إضافة إلى الخيالية والتي نادى بها المخرج الروسي فاختانكوف والمخرج الروسي مايرهولد الذي كرسّ المبدأ نفسه في مسرحه لكن ليس عبر مبدأ الواقعية والخيالية، بل عبر مبدأ تدريب الممثل (البيوميكانيك)، أي الحيوية أو الآلية. والشرطية في جوهرها وحسب قول فاختانكوف، إن كل ما في المسرح ينبغي أن يكون ممسرحا. أي تجريبيا.

وتجربة مسرحية إنها أمريكا جاءت بين تجربتين في التوجه والانجاز والمصدر المجهز للنص والمعتمد للعرض. إذ كانت التجربة الأولى عام 1972م في مسرحية أنا ضمير المتكلم والتي جهزت مادتها الدرامية من مجموعة أشعار لشعراء عرب وعالميين، ونحا العرض منحى المسرح الشرطي الفقير الذي يمسرح الشيء إلى أشياء عديدة تؤدي وظائف عديدة. والتجربة الثانية كانت عام 1979م في مسرحية قضية الشهيد رقم ألف، وقد عد النص من ديواني شعر للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد والذي تميز شعره بالمسرح والمسرحة، شأنه شأن كثير من الشعراء الذين تميز شعرهم بالمادة الدرامية. وكانت هذه التجارب تمرينا لتأسيس ظاهرة مسرحية عراقية فريدة في حينها، إذ تلجأ إلى الإعداد والتجهيز من مصدر غير مسرحي للمسرح، كما بدأت التجربة

الأولى عام 1969م في مسرحية النخلة والجيران، الذي عد نصها الدرامي عن رواية غائب طعمه فرمان. وهناك تجربة أخرى في هذا المضمار والذي أعتمد تجهيز غير الجاهز للمسرح، وهي عشاق.. ضائعون.. غرباء. والتي أعدت عن ملحمة شعرية للشاعر شاذل طاقة، والتي تم انجازها على شكل قراءة مسرحية وبأداء مسرحي داخلي كامل. وهناك تجربة خامسة وهي الشهادة أمام بوابات الأقصى، والمعدة عن أشعار الشاعر سميح القاسم. وإن المعالجة الإخراجية لهذه التجارب مالت إلى أداء الممثل الغروتيسكي، إذ يكون الممثل وجسده هو السينوغرافيا الأساسية في فضاء المسرح ونحت كل الأشكال والهيئات والتكوينات المسرحية وعن طريق البلاستيكا، تلك المرونة الجسدية للممثل لتكييف الجسد لمتطلبات العرض، وبذلك يكون الممثل بعيدا عن الاندماج ويعتمد فكرة الممثل بأنه مؤدٍ وراوٍ في الوقت نفسه.

جاء ديكور مسرحية إنها أمريكا بسيطا غير مكلف، وأدى وظائفه وأهدافه ومهماته في تقريب صورة المكان الذي يجري فيه الحدث والموقف من ذهنية المشاهد. إذ استخدمت مجموعة من الألواح الخشبية والمكعبات والمستويات واللافتات والأدوات المسرحية المكملة، والتي هيأت بشكل أو بآخر أرضية وبيئة الحدث وزمانه ومكانه.

مالت الأزياء إلى الطرازية حيث اقتربت وبصورة شبه كاملة من الأزياء الأمريكية العامة، من حيث طرازية أزيائها ونوعيتها ومادتها، ذلك حسب الجنس والفئة والطبقة الاجتماعية، فضلا عن المكملات والإكسسوارات الملحقة بها.

صاحبت الموسيقى الموقف والحدث وعبرت عنه بصورة جيدة وسايرت إيقاع العرض، إذ استخدم قسم منها ضمن عرض المسرحية وعلى يد أحد الممثلين القائمين بالأداء وهو الممثل (جلال كامل) باستخدامه آلة الجيتار، فضلا عن الموسيقى الغربية التي لاءمت ووافقت الجو البيئي للحدث، بالإضافة إلى استخدام بعض الإيقاعات

بوساطة الضرب على المكعبات المستخدمة التي استخدمت في نهاية المسرحية، حيث الإيقاع المنتظم والمتواتر والمتصاعد، وكان ذا دلالة على شحن الموقف وتفجيره والتهيؤ للقيام بعملية المواجهة والتصدي والتغيير الجذري لكل الأنظمة الفاسدة والمزيفة، هذا على نطاق الشخصيات المسرحية، ومن جهة المشاهد، هي دعوة للثأر والتحدي وتفجير وإثارة الأنا الجمعي تجاه هذا النظام الفاسد القائم على الرعب والموت والجوع، واتخاذ موقف حازم ضده ومحاربته بشتى الوسائل إعلاميا وثقافيا ومبدئيا.

من ناحية الأداء تم أخذ معظم الممثلين الذين أدوا شخصيات العرض كعينة لتحليل أدائهم وفق أداء المسرح السياسي والتسجيلي، لعدم وجود صفة الممثل الرئيس، لأن جميع الممثلين هم ممثلون رئيسيون.

يقترب الأداء في المسرح السياسي والتسجيلي من أداء المسرح الملحمي، أداء روائي وصفي سردي تقريري قصصي. ذلك تبعا لطبيعة النص في هذا المسرح ولما يحمله من معلومات وبيانات ووثائق وأرقام، لذا أبتعد الأداء عن طرح كل ما يتعلق بالجوانب الانفعالية والنفسية الداخلية، إلا في حدود معينة وفي حالة خاصة. فضلا عن خلوه من التكوينات الجسدية الخاصة التي يتخذها الممثل إزاء حالة أو موقف كرد فعل، إلا في حدود التعبير عنها شكليا وليس على صعيد المضمون الداخلي، وهو بذلك أقترب من المسرح الملحمي بابتعاده عن حالة الإيهام وابتعاده عن الجوانب الوجدانية والعاطفية، ولا يوجد في أداء هذا المسرح قواعد ثابتة على الممثل القيام بها وإتيانها، بل هو أداء قائم في مجمله على السرد والرواية والوصف، لكشف حالة معينة أو فضح موقف سلبي معين أو تقديم موضوع متفاقم، مستعينا بالبيانات والأرقام والوثائق والشواهد، وهذا لا يعني خلو العرض من حيوية الأداء الذي يقوم به الممثل، بوساطة الحركة والوضعية والإشارة والإيماءة وفقا لموقف معين أو حالة ما.

كان نصيب الممثل (صادق علي شاهين) الحصة الأكبر في تطبيق هذه الخاصية من حيث طبيعة شخصيته ودوره الذي قام بأدائه، وهو دور المعلق على الأحداث التي تعرض، فضلا عن رواية قسم منها واتخاذه لشخصية رئيس الولايات المتحدة أحيانا، للرد والتعليق على محاور الموقف والاتهامات الموجهة لسياسته والمقدمة على خشبة المسرح، وقد أدى الممثل في مجمل أدائه بطريقة السرد والرواية لمعظم حواراته، فضلا عن انعزاله في جهة قد تكون خارج حدود خشبة المسرح. كذلك طبق بعض الممثلين هذه الخاصية من الأداء، حيث السرد التقريري والقصصي للحوار والتعليق على الشخصية والموقف والموضوع المقدم، فضلا عن التعليق على الشخصيات الأخرى ومواقفها ومواضيعها. فالممثل (نزار السامرائي) والممثل (حسين اللامي) والممثل (شهاب أحمد) على سبيل المثال اتخذوا هذا الأسلوب في قسم كبير من أدائهم ووفقا لما يمليه النص والموقف وطبيعة الموضوع والحالة التي تعالج. فهو يعلق على حدث أو حالة حدثت في الماضي لشخص ما وهو يعيدها الآن بطريقة روائية قصصية سردية مع استمرارية الحالة أو الموقف الذي هو فيه الآن في الوقت الحاضر، ثم ينتقل إلى حالة وموقف آخر. ذلك من شأنه تبيان الحالة التي حدثت وما زال تأثيرها مستمرا وتقديمها إلى المشاهد. وقد أحتوى العرض على الكثير من هذه المواقف والتي أداها الممثل بصيغة السرد والوصف. وقد أدى معظم الممثلين هذه الخاصية بالتناوب وحسب الدور المسند إليه، والذي أتخذ قسم منهم أكثر من دور مع الأخذ بنظر الاعتبار القدرات الأدائية والأبعاد الطبيعية لكل ممثل ومدى اقترابه من الشخصية والدور على صعيد الشكل. وقد أجاد معظم الممثلين أثناء أدائهم تطبيق هذه الخاصية، لأنهم يعرفون بأي أسلوب إخراجي يؤدون وبأي نوع من الأداء يمثلون، ومن ثم هناك مبدأ القصدية في تطبيق الخاصية، فضلا عن هوية وطبيعة النص وتركيبته البنائية

وما يضم من معلومات ووثائق وبيانات تتطلب في تقديمها أداءا قائما على السرد والوصف والحكاية لا نوع آخر، واعتماده أداء الممثل وحيويته عنصرا أساسيا فيه.

لا يقوم الأداء في المسرح السياسي والتسجيلي على الاندماج والتقمص الكامل للشخصية وإدماج المشاهد مع العرض. ذلك أيضا تبعا لطبيعة النص وما يحتويه من جملة المعلومات والوثائق والبيانات المسندة بالأرقام والشواهد، والتي كانت بعيدة كل البعد عن المنظومة الوجدانية والعاطفية، لذلك أبتعد الأداء في هذا المسرح عن صيغة الاندماج والتقمص للشخصية وإيهام المشاهد وإدماجه في العرض، لأنه يقدم حالات ومواقف طارئة وسريعة وكثيرة لا يستطيع الممثل أن يستحضر كل أبعاد الشخصية ومعاناتها وصراعها النفسي وصراعها مع الشخصيات، فضلا عن تنوعها واختلافها واختلاف مواضيعها، وقد تكون هذه الأبعاد غير متوافقة مع أبعاد الممثل القائم بالأداء، ومن ثم يجنح الممثل أثناء أدائه إلى تقديم وعرض حالة أو موقف الشخصية بوساطة الحوار والسرد، معززا بالأرقام والشواهد والبيانات. كذلك لا يقدم الممثل أثناء أدائه معاناة شخص واحد بأبعاد تقليدية ثابتة، بل هو يقدم حالة أو موقف يخص جماعة أو جنس أو مجتمع بكامله. فالشخصية المؤداة تحمل صفة الأنا الجمعي وليس الأنا الفردية.

أجاد الممثل (صادق) تطبيق هذه الخاصية من خلال أدائه الذي أبتعد به كليا عن الاندماج والتقمص للشخصية، وعلى الرغم من أن الشخصية التي أداها وأبعاد دوره الذي أسند إليه كان يساعده بالابتعاد عن صيغة الإيهام والاندماج. وتخلل بعض أدائه حالات استثنائية كان الممثل ينفعل ويتوتر قليلا ذلك أثناء تقديمه لشخصية المعلق، من خلال حواراته المنفعلة والمتوترة بخصوص الموقف. وأحيانا يقوم بأداء انفعالي واقعي نتيجة لما حمله الحوار من انفعال وتوتر، لاسيما الذي يتعلق بدور شخصية رئيس الولايات المتحدة واقترابه قليلا من الشخصية على صعيد الشكل.

كذلك وقع الممثل (نزار) في شخصية الجندي في صيغة الاندماج والتقمص في حالة واحدة أثناء توتره وانفعاله الزائد وهو يتدحرج ويتقلب على أرضية خشبة المسرح لتجسيد موقف أو حالة معينة في موضوع الحرب ومخلفاتها، وبشكل فيه نوعا من المبالغة، بحيث لا تتطلب هذه الحالة في أداء هذا المسرح كل هذا الانفعال والتوتر. في حين أجاد الممثل تطبيق هذه الخاصية في مواقف أخرى الذي أبتعد بأدائه عن صيغة الاندماج والتقمص للشخصية. كذلك فعلت الممثلة (سناء سليم) في موقف شخصية الأم الزنجية التي فقدت أبنها بسبب نقصان الدم والعلاج اللازم، إذ أدت الموقف بعاطفة وحزن مبالغ فيه نوعا ما، ساعدها في ذلك طبيعة الموقف ونوعيته. كذلك الممثلة (عواطف السلمان) في شخصية الأم البيضاء الفقيرة، في حالة فقدانها لأبنها بسبب عدم مقدرتها على دفع تكاليف العلاج. والممثل (حسين اللامي) أيضا وقع في هذه الصيغة التي كان فيها يميل في بعض مواقف أدائه إلى الإداء الواقعي في تقديم الشخصية والدور كفقير وجائع. كذلك هناك حالات ومواقف يقدم فيها الممثل حالة من الاندماج والتقمص للشخصية وبقدر معين، ومن ثم يسحب المشاهد معه إلى حالة من الإيهام، لأن الممثل هنا أعتمد على العاطفة أكثر في ترجمة وتقديم الموقف الذي حمل كثيرا من المنظومة الوجدانية، والتي كانت قريبة جدا في بعض الأحيان من منظومته الوجدانية والحسية، لاسيما أن المزاج والوضع النفسي للممثل العراقي مهيأ للإثارة والتحفيز العاطفي والوجداني والنفسي، لاسيما في أداء الممثل (عبد الجبار الشرقاوي) في شخصية الزنجي الضامر. وهذا المسرح لا ينكر تماما صيغة الاندماج والتقمص بقدر اهتمامه في تقديم جوهر الحالة أو الموقف. وبالنظر لقصر المشاهد والحالات والمواقف الكثيرة التي قدمها العرض، وقد تبدو سريعة ومتنقلة بحيث لا تبدو صيغة الاندماج والتقمص للشخصية من الممثل مهيأة أو حاضرة وملموسة بشكل واضح ومباشر، لأن الممثل ينتقل من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ومن

موضوع إلى آخر مختلف. أيضا تختلف أنواع الشخصيات والأدوار التي يؤديها، فضلا أن هذه المواقف تكون معززة بالأرقام والشواهد والمعلومات والتي تقدم بصيغة السرد والوصف والحكاية، ومن ثم ترغم الممثل على الابتعاد عن صيغة الاندماج والتقمص، ولم تؤشر بصورة مركزة أو قصدية، إلا في حالات نادرة كان الممثل فيها أكثر توترا وانفعالا، ومن ثم أقترب نوعا ما من صيغة الاندماج والتقمص بدرجة معينة ولو بشكل بسيط وغير مباشر.

يحتوي الأداء في المسرح السياسي والتسجيلي على تقنية مسرح داخل مسرح. والتي تعد من المقومات والمرتكزات التي يستند عليها الأداء في هذا المسرح، أي تقديم حالة أو موقف آخر في لحظة سير المسرحية بأحداثها ومواقفها الآنية الجارية، وقد زخر العرض بعديد من هذه التقنية أثناء الأداء، ذلك حسب ما يمليه الموقف أو الحالة بقصد عرضها أو تقديمها، وغالبا ما تكون معززة بالشواهد والأرقام والبيانات التي تكون ذات تأثير عميق، لما تحمله من مدلولات وإفرازات على الفرد والمجتمع.

ظهر هذا النوع من الأداء في كثير من حوارات شخصية المعلق للممثل (صادق) الذي كان يصف الحالة ويعلق على الموقف الذي أستند في تقديمه على المصادر والملفات، التي غالبا ما كانت معززة بالأرقام والمعلومات، حيث يقوم ممثل آخر بترجمة هذه الحالة أو الموقف الذي قام بها المعلق بإلقائها حواريا سرديا، لاسيما بعض أداء الممثل (حسين اللامي) والممثل (مناف طالب) والممثل (نزار) وباقي الممثلين في ترجمتهم لمواقف وحالات شخصية من المجتمع الأمريكي، الذي ناله الظلم والقهر والاستلاب، هذا فضلا عن اشتراك بعض الممثلين أثناء أدائهم مع المعلق بسرد بعض الحقائق والوقائع والوثائق وعرضها وتقديمها لتعزيز وتقوية الموضوع أو الموقف والحالة التي قدموها، لاسيما التقارير ذات الأرقام التي قدمها الممثلون أمثال (مناف طالب) والممثل (ستار خضير) والممثل (عبد الجبار الشرقاوي) والممثل (شهاب أحمد)

والتي أدانت سياسة أمريكا الداخلية والحالة الاجتماعية والنواحي المتردية العميقة التي يعيشها الفرد الأمريكي، فضلا عن القتل والاغتصاب والسرقة التي تزايدت معدلاتها، كذلك حدث مثل هذا الأداء في مشهد التمييز العنصري، إذ قام الممثلون الذين أدوا شخصيات الرجال البيض منهم (غانم حميد) والممثل (ستار خضير) والممثل (رضا ذياب) مع شخصية الرجل الزنجي (عبد الجبار الشرقاوي) الذي رام دخول حديقة (بارك افينو)، وجسد هذا المشهد بتقنية مسرح داخل مسرح، إذ قدم عند الحديث في مسألة التمييز العنصري والذي تجلى بأعلى صوره في هذا المشهد ومشاهد أخرى، تلك الحديقة التي يسمح بدخول الكلاب ولا يسمح بدخول الزنوج إليها، وعلقت شخصية المعلق على مسألة التمييز العنصري الذي لم يشمل الزنوج فقط، بل شمل الهنود الحمر والملونين الآخرين، لاسيما الياباني الأصفر الممثل (كريم رشيد) الذي أرغم على طلاق زوجته الأمريكية البيضاء وإغلاق متجره والابتعاد عن أطفاله ومغادرته البلاد، لأنه لا سبيل للعيش له وسط أمريكا. لقد طبق العرض من خلال أداء بعض الممثلين هذه الخاصية في كثير من المواقف والحالات التي عالجها العرض في تقديم صورة مرئية تقدم أمام المشاهد مقرونة بالأرقام والأدلة والمعلومات، والتي تدين فيها مباشرة النظام الأمريكي وتفضح أساليبه اللاأخلاقية في التعامل مع الشعب أولا ومع الإنسانية ثانيا.

يبتعد الأداء في المسرح السياسي والتسجيلي عن الإيحاء والرمز والتجريد. تبعا لمعطيات النص وتقنيات العرض المستخدمة وطبيعة الموضوع المقدم والأسلوب الإخراجي المستخدم، أبتعد الأداء في هذا المسرح عن كل ما يتعلق بالإيحاء والرمز والتجريد، بل هو أداء قائم على الوضوح والبساطة والمباشرة، فضلا عن القصدية في الأداء، من حيث مفهومه وآليته الأدائية.

لم يحتوِ الأداء أي ترميز وإيحاء لتوحي إلى دلالة معينة أو موقف ما، ولم يكن هناك تجريد أو اختزال ليعبر عن شيء معين يريد الممثل تقديمه، بل كان الأداء في مجمله واضحا وبسيطا ومباشرا يدخل إلى المنظومة المعرفية للمشاهد بشكل مباشر وبدون عائق، ولم يقع هذا المشاهد في حالة من التأويل أو حل رمز أو إيجاد علاقة بين الشيء المقدم وما يوحي إليه، بوساطة أداء الممثل وأدواته المستخدمة، فالممثل استخدم قدر إمكانه أثناء الأداء كل ما من شأنه تقريب الحالة أو الموقف أو الموضوع إلى المشاهد، سواء كان عن طريق الأداء الحركي أو الصوتي، أو عن طريق الصورة المسرحية المرافقة للحوار. فقدم العرض من خلال أداء ممثليه كل الصور والمواقف والحالات بصورة واضحة وبسيطة ومباشرة، بوساطة الصورة الحوارية بالدرجة الأساس ومن ثم تهيئة الصورة المرئية للموقف والحالة، يعينهم في ذلك الأدوات المستخدمة، فضلا عن تقنية الأزياء التي ساعدت كثيرا في تقريب الصورة المقدمة عن الموقف، إذ أخذت الأزياء الطرازية الأمريكية لمجمل الشخصيات التي قدمها الممثل، إذ يتم التغيير والانتقال من شخصية إلى أخرى بوساطة تغييرات بسيطة على شكل الممثل الخارجي، عن طريق أدوات ومكملات وإكسسوارات مسرحية بسيطة، يضيفها الممثل إلى أزيائه وينزع القسم الآخر. إلا أن العرض لم يستغنِ تماما عن الإيحاء والرمز والتجريد في مجمل أدائه، لأنه لا يقدم في الوقت نفسه عرضا واقعيا بتقنياته من منظر وإضاءة وأزياء ومؤثرات، بل أكتفى ببعض المكملات المسرحية وبعض الأدوات والمفردات لبناء منظر مجرد الذي دل بصورة أو بأخرى على بيئة الحدث، كذلك لباقي تقنيات العرض. كذلك لاعتماد صاحب سيناريو العرض والمعالجة على مفهوم الشرطية أو المسرحة، والتي تعتمد على أداء الممثل وحيويته. لذلك لابد للممثل في أدائه أن يلجأ إلى الترميز والإيحاء والتجريد، ليس بقصد تضليل المشاهد أو جعله في حالة تأويل وفك رموز وشفرات تعامل الممثل أثناء أدائه، بل لأجل تقنية أدائية

ولتكميل الصورة المسرحية والأدائية التي تتطلب من الممثل القيام بها، فضلا عن الاستعاضة عن كل ما هو زائد وغير ضروري من المكملات والأدوات، واستبدالها بحركات وتكوينات أدائية معبرة من الممثل سواء على صعيد الأداء الحركي أو الصوتي، وقد استخدم الممثلون أدوات ومفردات ومكملات ديكورية عبارة عن ألواح خشبية ومستويات ومكعبات في تشكيل وبناء عدة أماكن وبيئات وبشكل مجرد ومختزل، خدمت العرض في تقديم صورة بسيطة وواضحة في منظومة المشاهد المعرفية، من دون الإفراط في التجريد والرمز والإيحاء، ومن ثم ضم الأداء بعض الإيحاء والرمز والتجريد نتيجة هذا الاستخدام، من حيث التعامل معه لتكميل الصورة المسرحية وليس لأجل الأداء بحد ذاته والاستغراق في الرمز والإيحاء. وبالرغم من كل الحالات والمواقف التي قدمها الممثلون بشكل إيحائي بسيط ومرمز. فهي تحتوي شيئا من المباشرة والوضوح والبساطة لدى المشاهد، من حيث البيئة المنظرية التي بناها الممثل أو في التعامل معها ترميزا وإيحاءا وتجريدا، فضلا عن آلية الأداء التي اتبعها، فدلالة الممثل (صاحب) مثلا في حركته وتكوينه الجسدي وهو يعتلي مجموعة المكعبات والمستويات التي كونت مرتفعا بسيطا وهو يلوح بيده ببعض الحبال، كدلالة واضحة على رجل الكابوي الأمريكي، ولا تحتاج إلى حركته وتكوينه الجسدي إلى قاموس تفسيري من المشاهد ليحل شفرة هذه الصورة المسرحية، فهي قريبة من مرجعيته المعرفية، وهكذا الأمر لدى الرجل الزنجي أو الهندي أو الأحمر أو الرجل الأصفر. أما الممثلون فقد أدوا شخصيات الرجل الأبيض من حيث تقنية أدائهم المباشر أو باستخدام أدواتهم ومكملاتهم المسرحية التي أقتربت كثيرا من طبيعة وتكوين شخصية الرجل الأبيض الأمريكي بشرائحها وأنواعها كافة، التي دلت على عدم المسؤولية واللاأبالية مع مهمة تحقير الجنس الآخر من ملونين وفقراء، هذا فضلا عن المشاهد الذي تمتع بذائقية جمالية ومعرفية جيدة، وإن قدم له شيئاً من الأداء فيه

نوع من الترميز والإيحاء والتجريد، فأنه أستطاع أن يجد العلاقة المباشرة بين الصورة المسرحية والموضوع أو الحالة والموقف بغض النظر عن تفسيرية الحوار، لأنه من غير الجائز تقديم كل شيء جاهز وبسيط وواضح ومباشر للمشاهد، ومن ثم استلاب وعيه ومكانته في التحليل والنقد والموضوعية.

يفضل في أداء المسرح السياسي والتسجيلي استخدام عدة أساليب أدائية في آن واحد، دون أفضلية أداء على آخر. إذ يستخدم هذا المسرح التقنيات والأساليب كافة، التي من شأنها أن تبرز وتوضح أهدافه ووظائفه وتقديمها إلى المشاهد بصورة مباشرة وواضحة، لأن الأهداف والوظائف هما الغاية الأساس في هذا المسرح بغض النظر عن طريقة الأسلوب والأداء، والذي غالبا ما يفضل أسلوب السرد التقريري والوصفي للحدث والموقف، يتخلله أداء آخر يترجم هذا الحدث والموقف على شكل مشهد مسرحي. لذلك أحتوى العرض في هذا المسرح عدة خصائص أدائية ذلك حسب الحالة أو الموقف المقدم، الذي يملي على الممثل بدرجة ما نوع الأداء وآليته، فضلا عن الرؤية الإخراجية. فهناك مشاهد تتطلب من الممثل القيام بأدائها بطريقة السرد والرواية ذلك تبعا لتركيبة طبيعة النص نفسه أو تلك الجملة الحوارية التي يتطلب إلقاؤها وتقديمها بتلك الصيغة، وهناك مواقف يتطلب أداؤها بواقعية وانفعال وصراع داخلي، لكن لا يكون على حساب الموقف نفسه، بحيث يكون الأداء أعلى صيغة ومرتبة من الموضوع المقدم وطغيانه عليه، ومن ثم يسحب المشاهد إلى حالة من الإيهام، في حالة كون الممثل مندمجا غير واعيا مع الشخصية أو الدور، مما يؤدي إلى ضياع هدف ومعنى الموقف أو الموضوع، وهذا ما يرفضه المسرح السياسي والتسجيلي.

ضم أداء العرض عدة أساليب أدائية، منها اندماج الممثل (نزار) في أحد المشاهد مع الشخصية إلى درجة سحب المشاهد وشده إزاء أدائه وليس الموقف التي

كانت تمر به الشخصية. كذلك الممثلة (سناء) حدث لها أثناء أدائها نوع من التقمص للشخصية، ذلك بفعل المشهد المؤثر نفسه الذي حمل نوعا من الانفعال والعاطفة. في حين ضم الأداء نوعا من الأداء الملحمي، من حيث وضع مسافة بين الممثل والشخصية مع عدم الاندماج والتقمص للشخصية، وسرد الحوار لدى بعض الممثلين بصيغة الضمير الغائب وبالزمن الماضي ذلك في حالة استخدام تقنية مسرح داخل مسرح، وفي مواقف وحالات معينة. وحدث هذا لدى أداء الممثل (صادق) لكثرة حواراته السردية. إلا أن سمة الأداء في هذا العرض كان يقدم بصيغة السرد والرواية مع تقنية مسرح داخل مسرح، إذ يشهد المشاهد حدثين أو موقفين في آن واحد، الأول يسرد أو يعلق على الحدث أو الموقف، والثاني يقدمه ويعرضه بصورة مرئية وحوارية، هذا فضلا عن بعض الخصائص الأدائية للمسرح الواقعي من خاصية الاندماج والانفعال ودواخل نفسية. بالإضافة إلى خصائص أدائية تحمل الرمز والإيحاء والتجريد أداها الممثل وفقا للموقف.

يحتوي أداء الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي على أسلوب القطع لأداء موقف آخر ثم الرجوع إلى الموقف الأصلي. إذ لم تطبق هذه الخاصية من الممثل أثناء أدائه، ليس لقصور أدائي، بل لطبيعة النص الذي لم يوفر لهذه الخاصية مجالا لتطبيقها حرفيا.

لكن وجدت في هذا العرض حالات قطع أثناء الأداء من الممثل وفي بعض المشاهد والمواقف، لاسيما عند التعليق على الأحداث والمواقف، لاسيما لدى أداء الممثل (صادق)، إلا أن الحدث يستمر حتى نهايته ومن ثم الإتيان بموقف آخر. وقد يأتي القطع أحيانا في منتصف الحدث أو الموقف والانتقال إلى موقف آخر مغاير، وفي مدة لاحقة ومتأخرة يأتي التطرق إلى هذا الموقف الأصلي. وهذا يعد توقفا لمدة وليس حالة قطع جذري، وكأن الأداء هنا يريد تكملة نتائجه وتبيانها، أو لتساوقه مع حدث

لاحق يتم تقديمه وعرضه في هذه اللحظة. وهذا ما حصل في مواقف عديدة في أداء الممثلين. فهناك سبب ونتيجة وليس قطع وانتقال ثم الرجوع إلى الموقف الأصلي. فالممثل (شهاب) في شخصية مستر (بوندوس) يرفض دفع أبنائه إلى الحرب. وفي موقف لاحق تظهر نتائج مصير هؤلاء الأبناء جراء الحرب. وهناك حالات قطع في الموقف لكن الرجوع يتم إلى الموقف نفسه لتكملته. وهذا ما حصل في أداء الممثلة (عواطف) بدور شخصية زوجة ديك مبسون. وأداء الممثل (صاحب) بدور ديك مبسون، والقطع من شخصية المعلق للممثل (صادق) لتأكيد وتعميق ما جاءت به كلا الشخصيتين من موضوع وحدث. وقد أجاد معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية بصورة فعالة وجيدة وفقا لما أملاه النص وطبيعته وما جاءت به الرؤية الإخراجية التي قام عليها العرض، ووفقا لطبيعة الموقف والحدث وما تطلبه الدور.

ينتقل الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي أثناء أدائه من شخصية إلى أخرى والانتقال في الشخصية نفسها، ويؤدي الممثل عدة شخصيات. يمتلك العرض في هذا المسرح مرونة عالية في الأداء، ذلك من ناحية تقديم الممثل لأكثر من شخصية. حيث الانتقال من دور إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى، فضلا عن الانتقالات التي تحدث في الشخصية نفسها، فالممثل يقوم بأداء عدة شخصيات مختلفة ومتنوعة ذلك حسب موقفها وحالتها وموضوعها، وما يتطلب من أداء حركي وصوتي، والذي لا يصل إلى مرحلة التقليد والمحاكاة لكل شخصية والاقتراب الكامل إلى صيغة الاندماج والتقمص، بل أداء قائم على تقديم مجمل الصور والأفكار والمعلومات والوظائف التي تحملها كل شخصية، وبما أنها مختلفة ومتنوعة، فلابد من التنويع البسيط في الأداء من الممثل الذي يؤدي عدة شخصيات سواء على الصعيد الحركي أو الصوتي، وعلى صعيد الشكل أيضا، والممثل ينتقل من أداء شخصية إلى أخرى ثم يعود إلى الشخصية الأولى ذلك حسب توزيع الأدوار، إذ يؤدي ممثل أكثر من ثلاث شخصيات وبمواقف

مختلفة وضمن مشاهد مختلفة ومتنوعة، يكون فيها الانتقال والرجوع من شخصية إلى أخرى مرنا جدا. وقد يؤدي الممثل شخصيتين مختلفتين وبمواقف مختلفة ومتنوعة، أي ينتهي من الشخصية الأولى ثم ينتقل إلى الشخصية الثانية، ذلك حسب ما يفرضه النص والرؤية الإخراجية.

قدم أغلب الممثلين عدة أدوار من خلال انتقالهم لأداء عدة شخصيات مختلفة، وبتغير بسيط في تقنية الأزياء العائدة لكل شخصية ومكملاتها المسرحية وإكسسواراتها، لكي لا يقع المشاهد في حيرة وارتباك، ويساعد الممثل في أداء ذلك طبيعة حوار كل شخصية ونوع موقفها وحالتها. الممثل (نزار) أدى أكثر من شخصية (الجندي، المصور، جوقة) وقد أجاد في هذا الانتقال وأجاد أداء كل الشخصيات، وإن كان الانتقال يتم بسرعة ذلك تبعا لطول عرض المشهد أو الموقف. كذلك الممثل (صاحب) وأجادته في الانتقال وأداء عدة شخصيات مختلفة ومتنوعة، وقد تبدو سريعة هي الأخرى نتيجة قصر الدور وما يمليه الحوار والموقف، باستثناء شخصية ديك مبسون التي تمتعت بخصوصية وطول مدة أدائها. كذلك أجادت الممثلة (عواطف) في أدائها لعدة شخصيات مختلفة وأجادت الانتقال فيها، فضلا عن الانتقالات التي حدثت للشخصية الواحدة نفسها، لاسيما شخصية زوجة ديك مبسون، متخذة التعبيرات الأدائية الحركية والصوتية كافة، التي عبرت من خلالها على انتقالات الشخصية بتغير حال شخصية زوجها جراء تجارته بالدم أثناء الحرب، هذا فضلا عن تعبيرات الشخصيات الأخرى، منها شخصية الأم البيضاء الفقيرة. كما أجاد باقي الممثلين تطبيق هذه الخاصية من خلال انتقالاتهم المختلفة والمتنوعة ما بين الشخصيات التي أدوها، من شخصيات رجال البيض أو ملونين ومن أباء وأمهات وأبناء وممثلين وجوقات ومعلق والأب البروفيسور، وغيرها من المواقف الجماعية كالمؤسسة الطبية والبعثة التلفزيونية، والتي قام بها الممثلون (مناف وشهاب وحسين

وسناء وعبد الجبار وستار وغانم ورضا وجلال)، هذا فضلا عن إجادتهم الانتقال في الشخصية الواحدة. في حين التزم الممثل (صادق) بفردية الشخصية وهي المعلق، وإن أتخذ في حواراته وتعليقاته هيئة رئيس الولايات المتحدة.

لا يجسد الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي أثناء أدائه شخصيات لها أبعادا محددة ولا تحمل صفة الفردية والاستمرارية. ذلك بالنظر لما يدعو إليه الأداء في هذا المسرح بالابتعاد عن صيغة الاندماج والتقمص، إلا بقدر معين للتعبير، كذلك أن أداء الممثل لا يهتم كليا بالأبعاد التقليدية الثابتة ومن ناحية تجسيدها وتمثيلها، بقدر اهتمامه بالموقف أو الحالة التي يعرضها، على الرغم ما يحمله من إثارة وانفعال وتوتر. فالممثل لا يمثل أو يجسد شخصية لها خط فعلها المتصل والمتنامي نتيجة صراعها النفسي أو صراعها مع المحيط الذي تعيش فيه، ذلك نتيجة القطع والانتقال ما بين الشخصيات وتنوع المشاهد المختلفة. فالممثل معني بتقديم الشخصية وموقفها وموضوعها ومعاناتها للحظة معينة، بانفعالاتها وعواطفها بغية تقديم المغزى النفسي والفعلي والاجتماعي الذي تحمله الشخصية. ولأن الشخصية لا تحمل صفة الفردية أو الاستمرارية، قدر تعبيرها عن حالة جنس أو فئة أو مجتمع وموقفه، فهي قد تسقط في منتصف الطريق أو في موقف ما تنتهي بعد تقديم حالها وموقفها وموضوعها، وبذلك ينتقل الممثل أثناء أدائه من شخصية إلى أخرى بتنوع المشاهد والمواقف.

أقترب أداء معظم الممثلين نوعا ما من التجسيد لشخصيات لها أبعاد قد تبدو واضحة لدى المشاهد، فهناك شخصيات واضحة المعالم والأبعاد تحمل أسماءا ذات صفة فردية، وإن دل حالها وموقفها على صفة المجموع، وهي بذلك تقترب من معرفة المشاهد بهويتها، ومن ثم حملت أبعادا معينة، لكن ليس بالقدر الذي ينتهجه المسرح الواقعي من ناحية الأبعاد الثلاثة. لكن الممثل أثناء أدائه في هذا العرض لم يهتم كثيرا في هذه الأبعاد، قدر اهتمامه بمواقف وحالات الشخصية وموضوعها، فضلا عن

سقوط أغلب هذه الشخصيات في منتصف الطريق وانتهائها بعد أن قدمت موضوعها ومعاناتها. وإن حدث بعض الاقتراب للشخصية والاهتمام بأبعادها. وقد حدث هذا الاقتراب لدى الممثل (صادق) باقترابه نوعا ما من هيئة شخصية رئيس الولايات المتحدة شكلا ومضمونا، ومن ثم تجسيد أبعاده بدرجة معينة، في حين أبتعد باقي الممثلين نوعا ما عن تجسيد الأبعاد المحددة لكل الشخصيات التي أدوها، والاقتراب منها على مستوى الشكل الظاهري، لإيجاد نوع من العلاقة الحسية بين الممثل القائم بالأداء وتلك الشخصية، ذلك من حيث الأزياء والإكسسوارات والمكملات المسرحية، هذا فضلا عن بنائية المشهد المنظري، بالإضافة إلى بعض تقنيات الأداء الحركي والصوتي، وإن حدث هناك خرق لدى بعض الممثلين وتجسيد بعض أبعاد الشخصيات، ولكونها لم تحمل صفة الفردية والاستمرارية، لم تظهر بصورة واضحة ودقيقة ومركزة. ولكن التجسيد في حالات ومواقف معينة كان موجودا أثناء الأداء، لاسيما لدى أداء الممثلين (نزار وعواطف وسناء وشهاب وحسين وعبد الجبار). وقد أجاد معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية في عدم استمرارية الشخصية وعدم التمتع بفرديتها، بل كانت تنتهي بانتهاء الموقف أو الحالة وعلاقتها بالموضوع المقدم، فضلا عن حملها صفة المجموع لا الفردية. إلا أن الممثل في قسم من أدائه كان يميل إلى تجسيد شخصيات ذات أبعاد معينة، ذلك حسب ما فرضه النص في تقديمه لهذا النوع من الشخصيات، والتي حملت صفة الموضوعية والواقعية نوعا ما، وبما أن هذه الشخصيات المقدمة هي حية وآدمية لها معاناتها وصراعها، لذا كان لزاما على الممثل أن يؤدي بهذه الصيغة، ومن ثم اصطباغ أدائه بمثل هذا النوع من التجسيد ولو بدرجة معينة، فضلا عن كونه ممثلا يروي ويسرد حواراته، وتجسد ذلك في أداء معظم الممثلين وبدرجات مختلفة ومتفاوتة، حتى الممثل (صادق) وإن التزم بصيغة السردية والتعليق في مجمل أدائه.

الأداء في المسرح السياسي والتسجيلي يعتمد على حركة الجسد والكلمة والصورة المسرحية في توصيل المعاني والأفكار وتجسيد الفعل دون مبالغة أو تهويل. ذلك بالنظر لاهتمام هذا المسرح بتقديم جملة من المعلومات والوثائق والبيانات، التي تدعم موضوعا ما أو يقدم معلومات عن حالة معينة، أو يفضح شيئا ما ويعريه، وبالنظر لأهداف هذا المسرح الخاصة، والتي تهم المجموع والمجتمعات لا الأفراد، في توصيل المعاني والأفكار والمعلومات الهامة، نتيجة لموضوعيتها وخطورتها وعلاقتها المباشرة بالمجتمع والذي تمس حياته ومستقبله، لذا لم يلجأ إلى النواحي الجمالية والمظاهر والأشكال ذات الزخرفة والتهويل والمبالغة، سواء كان في الأداء أم في تقنيات العرض بمستوياتها وأنواعها كافة، بل كانت المباشرة والوضوح والبساطة هما من أساسيات هذا للمسرح الذي يهمه تقديم الناحية الفكرية وتوصيل المعاني والمعلومات، فالجانب الفكري في هذا المسرح يتقدم على الجانب الفني والجمالي.

أعتمد الأداء في هذا العرض بالدرجة الأولى على الكلمة من خلال الحوار الذي حملته الشخصيات والذي ألقاه الممثلون بصيغة السرد التقريري في معظمه، وتقديم الباقي منه وعرضه في شكل صور مسرحية. وقد حملت الكلمة والحوارات معلومات ووثائق وبيانات وأرقام، فضحت سياسة أمريكا داخليا وخارجيا وبشكل واضح ومباشر، فضلا عن المواضيع الأخرى التي عالجها العرض. في حين أتت الصورة المسرحية ثانيا بعد الكلمة، لأن الأخيرة أسرع تقديما وعرضا وأوقع تأثيرا لدى المشاهد من الصورة المسرحية، التي تحتاج إلى جهد ووقت واستعداد وتنظيم في تقديمها وعرضها، وفي الوقت نفسه لا تقل هذه الصورة المسرحية تأثيرا وأهمية، لاسيما إذا ما رافق هذه الصورة المسرحية حوارا يدعمها ويعمقها ويجسدها، إذ قد تتفوق على الكلمة لما توقعه من تأثير عميق ومباشر على المستوى المرئي إزاء المشاهد، وبقاء تأثيرها مدة أطول من تأثير الكلمة، فضلا عن إفرازها وتقديمها الناحية الجمالية

لعناصرها كافة، ومن ثم تلفت انتباه المشاهد إزاءها. أما حركة الجسد فقد كانت في المرتبة الثالثة، لأنها اقل تأثيرا ووقعا من الكلمة والصورة المسرحية، وإن كانت لا تقل أهمية. أمتلك معظم الممثلين طاقة حركية جسدية جيدة ومرونة ومطواعية في الانتقال من شخصية إلى أخرى سواء على صعيد الأداء الحركي أو الصوتي.

يؤشر للممثل (نزار) إنه أكثر الممثلين نشاطا وأكثرهم حركة جسدية من خلال انتقالاته المرنة. في حين أعتمد الممثل (صادق) على الكلمة أكثر من الصورة المسرحية والحركة الجسدية، لكون طبيعة الشخصية التي أداها تتطلب منه الثبات وراء منصة من إحدى جهات المسرح الجانبية وعدم مغادرتها. في حين أعتمد الممثل (صاحب) والممثلة (عواطف) والممثلة (سناء) على الصورة المسرحية في كثير من المواقف والمشاهد في توصيل المعاني والأفكار والمعلومات للشخصيات التي أدوها، وإن كان تأثير فعل الكلمة حاضرا. كذلك فعل الممثل (شهاب) والممثل (حسين) باعتمادهم الصورة المسرحية مضافا إليها الحوار الذي عمق معاني الصورة المسرحية وشخصياتها وأفكارها، بالاعتماد أيضا على الحركة التي كانت أقل استخداما وتأثيرا، هذا فضلا عن أعتماد باقي الممثلين مثل (ستار، مناف، غانم، عبد الجبار) على الكلمة والصورة والحركة وبنسب متفاوتة في تقديم فكرة المواقف والمشاهد التي أدوها، حيث التزاوج ما بين الكلمة والصورة كان واضحا ومباشرا لدى المشاهد. لاسيما مشاهد ومواقف المؤسسات الطبية وتعاملها مع الناس، والبعثات التلفزيونية ومشاهد الفقر والاستلاب وشوارع الدهس ومأساة سحق الطفولة والسوق إلى ساحات الحرب، فضلا عن مشهد المتاهة في عرض الصحراء وغيرها.

تظل الكلمة هي المحور الأساس والرئيس في مجمل الأداء، ثم الصورة المسرحية التي رافقت الكلمة وعمقتها وقربتها، ثم الحركة لإعطاء بعض الجوانب الفنية والجمالية في هذا العرض الذي حمل التزام جميع الممثلين في تقديم عنصر يليق

بالموضوع المعالج، سواء عن طريق الكلمة أو الصورة المسرحية أو الحركة. إذ كان كل ممثل وحسب طاقته وإمكانيته الأدائية وتجربته وخبرته، يسعى إلى أن يقدم مجمل أفكار الشخصيات ومعانيها التي أداها بالاعتماد على هذه الجوانب الثلاثة، وإلى تقديم أفكار العرض وأطروحاته أو حسب الإمكانية الإبداعية والابتكارية، لما يتيحه النص من إمكانية الإبداع وما تحمله الشخصيات والأدوار أثناء الأداء من إمكانية الخلق والتجديد، فضلا عما تفرضه الشخصية نتيجة ما تحمله من موقف ومعنى.

يحتوي الأداء في المسرح السياسي والتسجيلي على الجوقة، الإنشاد، الرقص، التمثيل الصامت، تنوع المشاهد، الحوار الجانبي مع المشاهد. تقترب هذه المفردات من أداء المسرح الملحمي، إذ نتيجة لاحتواء العرض لأكثر من صيغة أدائية ومرونة في استقبال هذه الخصائص الأدائية المختلفة. لذا ضم العرض في المسرح السياسي والتسجيلي هذه المفردات الأدائية وحسب ما يفرضه الأسلوب الإخراجي والرؤية الإخراجية، وكيفية المعالجة للموضوع المقدم وآلية التقديم.

ضم العرض في أدائه عنصر الجوقة بشكل مجموعة من الممثلين وهي تلقي ببعض الحوارات، التي غالبا ما أخذت شكل الهتافات والبرقيات المعلوماتية التي تدين وضعا ما أو تنتقد موقفاً معينا. إن تخلل هذه الحوارات من قبل مجموعة من الممثلين خلال سياق الحدث والموقف وفي كثير من الأحيان تأخذ دور التعليق على الموضوع نفسه. وفي مكان آخر أخذت الجوقة شكلا آخر حين اتخذت مجموعة من الممثلين لتمثل الجوقة الأمريكية وأفكارها وأهدافها، والمجموعة الأخرى مثلت الجوقة الفيتنامية بكل ما تحمله من معاني وأفكار وقيم مناهضة للأولى، إذ تخلل حوار الجوقتين رد فعل كل واحدة إزاء الأخرى وفقا لمبادئها ومصالحها وأهدافها العامة، وقد قام بدور الجوقات الممثلون أنفسهم باستثناء الممثل (صادق).

في حين لم يشهد العرض في أدائه إنشادا منفردا ومفرزا، إلا في حالات نادرة من الممثل (جلال) من خلال تحويله لبعض حوارات المسرحية والأشعار والقصائد إلى أداء غنائي، وكان موفقا في التلحين والأداء، فضلا عن محدودية عنصر الرقص لدى معظم الممثلين، بسبب خلو النص وتركيبته من هذا العنصر أو في الرؤية الإخراجية، إلا في حالات نادرة أيضا وغير مباشرة لدى أداء الممثل (صاحب) والممثلة (عواطف).

أما التمثيل الصامت فقد كان هو الآخر قليلا بالقياس إلى ما يمكن أن يحمله العرض في كثير من المواقف، التي من الممكن تقديمها بأداء صامت لاعتماد العرض على الكلمة بالدرجة الأساس، واكتفى الأداء ببعض الإيحاءات والإشارات والحركات البسيطة للدلالة أو الإشارة لبعض المواقف والحالات وبمساندة اللافتات الخشبية البسيطة والصغيرة، التي كان يرفعها قسم من الممثلين، أمثال الممثل (شهاب) و(حسين). هذا نتيجة لإيقاع العرض الذي اتسم بالسرعة أحيانا، بحيث يكون من الصعوبة تطبيق هذا الأداء الصامت بشكل منفرد ومفرز ومباشر، لأنه يتطلب إيقاعا أبطء إلى درجة ما، بل أعتمد الأداء بالمقابل على الكلمة المنطوقة والصورة المسرحية والحركة الجسدية المعبرة والمجسدة والمتوافقة مع الفعل والكلمة، بشكل أكثر وقعا وأعمق تأثيرا في توصيل الرسالة أو الفكرة الكائنة وراء كل موقف أو مشهد. ولو قدمت بأداء صامت لتطلب من المشاهد ذهنية أكبر وقابلية أكثر على التواصل واستلام رموز هذا الأداء الصامت وما يريد أن يوصله. وأداء التمثيل الصامت في هذا المسرح وفي حالة استخدامه، لابد أن يكون صورة معبرة عن حالة مركزة وواضحة ومباشرة قد تكون نتيجة لسبب أو لموقف معين، بحيث يكون وقعها أكبر تأثيرا ولا تحتاج إلى التعليق عليها سواء أدت من ممثل واحد أو عدة ممثلين.

وقد زخر العرض بتنوع المشاهد وتنوعها بتنوع الحالات والمواقف التي عالجها، حيث مشاهد التمييز العنصري للزنوج والملونين والفقراء من البيض، ومشاهد الفقر والبطالة والجريمة ومشاهد ومواقف الحرب وويلاتها ومخلفاتها، ومشاهد المتاجرة الرخيصة بالدم والربح السريع التي يمكن أن توفرها أجواء الحرب. وقد أجاد معظم الممثلين أداء مجمل هذه المشاهد والمواقف المختلفة والمتنوعة بصورة جيدة ومطواعية عالية في الانتقال من مشهد إلى آخر ومن موقف إلى آخر، وحسب طبيعة ذلك المشهد أو الموقف، والذي استخدم الممثل أثناء أدائه عدة خصائص أدائية من جراء تنوع هذه المشاهد، هذا فضلا عن الانتقال ما بين الشخصيات الذي تتطلب انتقالا في آلية الأداء سواء على الصعيد الحركي أو الصوتي، إذ تمتع معظم الممثلين برد فعل سريع وقدرة على اتخاذ الموقف المناسب، وفقا لطبيعة المشهد وطبيعة الشخصية وبلياقة عالية واستجابة سريعة، دلت على فهم العرض ومحتواه وأهدافه والفهم الدقيق لكل تفاصيله وجزئياته ومفاصله ومشاهده المختلفة والمتنوعة وبتركيز وانتباه عاليين.

أما الحوار الجانبي ومخاطبة المشاهد مباشرة، فذلك لم يحدث بصورة مركزة أو منفردة وبصورة مباشرة، ذلك تبعا لطبيعة النص والرؤية الإخراجية. وبالرغم من كثرة الحوارات والتعليقات والسرد المباشر والوصف التقريري، الذي من الممكن أن يتيح للممثل فرصة للحوار الجانبي ومخاطبة المشاهد مباشرة، لكن ذلك لم يحدث بسبب أن هذه الحوارات لم تكن جانبية تخص فردانية الشخصية وصراعها الشخصي، بل العكس هي تريد إشراك الجميع معها، وبذلك كانت معظم الحوارات التي ألقاها الممثل عن الشخصية والموقف أثناء الأداء حتى السردية المباشرة منها، لم تقم على أساس انفرادي جانبي الغرض منها مخاطبة المشاهد مباشرة، بل كان يتم إلقاؤها عبر محاور مرتبطة بنوعية العلاقة بين الشخصية والمشهد وموضوعه، ومع نوعية علاقتها بالشخصيات الأخرى المشتركة في المشهد نفسه، ومن ثم نوعية العلاقة التي تربطها

بالمشاهد التي هي بالأساس غير قائمة على التوحد والإيهام، ومن ثم لم يتجاوز معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية، لإهمال قسم من مفرداتها نتيجة لطبيعة النص والرؤية الإخراجية، التي حالت دون تطبيق قسم منها أثناء الأداء، وليس قصورا أدائيا من قبل الممثل بحد ذاته.

تعامل الممثل الدقيق مع عناصر العرض المستخدمة من وثائق ولافتات وسلايدات وسينما. تعد هذه الخاصية مهمة في أداء الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي، لأنه يستخدم كثيرا من الوثائق واللافتات والفانوس السحري والسلايدات والسينما وغيرها من التقنيات الفنية، ذلك لتقريب الصورة أو الموقف أو الحالة بصورة مرئية إلى المشاهد، فضلا عن إعطائها قابلية للتأثير بشكل أكبر وأعمق، والتي تكون وثيقة دامغة تدين أو تعري الموقف المقدم، وغالبا ما ترتبط هذه المفردات مع الحدث أو الموقف مباشرة وتتساير معه، وإن كان ليس بالدقة الحرفية والموضوعية، وأحيانا بعيدة عن الحدث أو الموقف نوعا ما، إلا أنها ترتبط معه بمضمون فكري معين أو تأويلي، وبها ينتقل المشاهد من جو المسرح وأحداثه إلى جو هذه المفردات وما تحمله من إمكانية وقابلية في الطرح، لاسيما تقنية السينما والسلايدات.

على الرغم من عدم استخدام العرض لكثير من هذه المفردات باستثناء الوثائق واللافتات التي حملها الممثل أثناء أدائه، والتي دلت عناوينها على حالة الشخصية أو ما تريد ترحيله، سواء لمفاهيم شخصية أو تهم المجموع، وغالبا ما تمحورت على موضوع الجوع والعمل والطعام والتمييز العنصري ومعاداة الحرب والمناداة بالسلام، وهي تصارع بالمقابل فرط التخمة والغنى والرفاهية والاستثمار غير المشروع، كذلك استخدمت بعض اللافتات دلالة على عنوان المكان الذي يجري فيه الحدث أو الموقف لا غير، لذلك كان تعامل الممثل مع هذه المفردات محدودا لمحدودية استخدام العرض لهذه المفردات، والتي أديت من بعض الممثلين في حالات محددة، واقتصرت على

التركيز والتكثيف على نطق الوثائق والمعلومات المعززة بالأرقام، لتدين وتفضح سياسة القهر والاستلاب والجوع والظلم والفقر والموت في المجتمع الأمريكي، منهم الممثل (ستار، شهاب، حسين، مناف)، واقتصر الاستخدام على اللافتات التي حملت عناوين مختلفة، أما للدلالة المكانية أو قسم منها يدين كل نوع من العدوان والظلم، من أجل المصالح الفردية والاستغلال الطبقي ونهب ثروات الشعوب واستعمارها، من أجل كسب مادي ومعنوي، ومن ثم قهرها واستلاب حريتها ومواردها ومسخ هويتها وشخصيتها، فضلا عن بعض اللافتات البسيطة التي حملها بعض الممثلين على أجسادهم وهي تطالب بأبسط حقوقها في العمل وتوفير الطعام والعيش، ومن ثم كان تعامل الممثل معها محدودا وغير مركز لمحدودية استخدامها وغياب بعض المفردات، مثل السينما والفانوس السحري والسلايدات، ومن ثم لم يكن هناك تعامل دقيق من الممثل إزاءها. ومن أهم عبارات هذه اللافتات التي استخدمت في العرض هي: ليمت الزنجي لأنه أسود. ليمت الأبيض إذا لم يدفع. لتتعهر الفقيرة الأمريكية كي تغنى. السلام أغلى من النفط. انسحبوا من الخليج. السلام السلام وليس النفط. فكروا بالدواء لا النفط. لا نريد فيتنام جديدة. ممنوع دخول الكلاب والزنوج.

يتلاءم الأداء ويتوافق في المسرح السياسي والتسجيلي مع تقنيات العرض المستخدمة. إذ تفرض تقنيات العرض المستخدمة صيغة الأداء وتحددها، من ناحية تقنية الديكور والأزياء والإضاءة والموسيقى، وبما أن تقنية الديكور المستخدمة في العرض كانت بسيطة ومجردة ومختزلة، إلا من بعض الألواح الخشبية والمستويات والمنصات والمكعبات، لذا بات على الممثل أثناء أدائه أن يبني صورة بيئية تقريبية للمكان الذي يجري فيه الحدث أو الموقف بشكل واضح ومباشر وسريع، مستعينا بكل ما هو متوفر أمامه من مكملات وأدوات وإكسسوارات مسرحية. وقد استخدم

الممثل وبشكل جيد وفعال كل ما متوفر على خشبة المسرح واستثمارها في بناء صورة تقريبية لبيئة الحدث، فضلا عن استعانته باللافتات المكتوبة كدلالة حية ومساعدة لإعطاء هوية المكان وعنوانه. لذلك بات على الممثل أن يلاءم أداءه ويوافقه كليا ويستثمر هذه التقنية المجردة والمختزلة في التعبير وتقديم شخصيته كما هو مطلوب منه، أو من حيث تعامله مع كل مفردة وأداة، مهما كانت بسيطة ومجردة ومختزلة بشكل جيد وفعال ليس لتقوية دور شخصيته، بل في مساعدة الممثلين الآخرين في أداء شخصياتهم وإعطائهم رد الفعل المناسب والاستجابة المناسبة، ولكي يكون الممثل الآخر بالمقابل على استعداد كامل لأداء شخصيته ودوره.

فالممثل (صادق) في شخصية المعلق تعامل بشكل جيد مع المنصة التي أمامه ومع (المايك) والذي دل بصورة واضحة على شخصية رئيس الولايات المتحدة، وهو يعلق ويلقي بحواراته من البيت الأبيض، كذلك توضيح بيت شخصية ديك مبسون التي أداها الممثل (صاحب) وشخصية زوجته التي أدتها الممثلة (عواطف) والمبني من الألواح الخشبية والمصاطب وبعض المستويات والمنصات والمفردات والأدوات والمكملات المسرحية، وبالرغم من ضيق المساحة الجغرافية التي شغلها، فضلا عن معمارية الشكل الذي أخذه، بالإضافة إلى بعض المفردات والإكسسوارات التي ضمها، فرض نوعا ما طبيعة الأداء وحدده، لاسيما في ناحية الانتقال الحركي واتخاذ الوضعيات والوقفات، فضلا عن استخدام المفردات والمكملات الملحقة بالبيت المجرد وكيفية التعامل معها، والتي وافقت طبيعة المجتمع الأمريكي والغربي، وهذا بدا واضحا في استخدام شخصية ديك مبسون وطريقة تعامله مع المبولة الغربية وآلية قضاء حاجته، بالإضافة إلى التعامل والتوافق مع الأرائك ذات الاهتزاز والمصاطب الموضوعة بشكل مائل التي ارتمت عليها شخصية ديك مبسون وزوجته من خلفه وهي تدلك ظهره، كذلك في (بارك افينو) وغيرها من البيئات المكانية المختلفة والمتنوعة التي

تضمنها العرض، والتي بنيت بشكل سريع وبسيط ومرمز، ومن ثم أنسحب الأداء من الممثل تبعا لهذه الآلية من ناحية استخدام المفردات الديكورية وكيفية بنائها وآلية التعامل معها، لاسيما على الصعيد الحركي، لذلك لم يكن الممثل مؤديا فقط، بل وقع عليه بناء المكان المسرحي الملائم للحدث ولو بشكل سريع وبسيط، وغالبا ما يكون العمل في بناء المنظر من الممثل القائم به، فضلا عن مساعدة الممثلين الآخرين إذا تطلب الأمر ذلك، وغالبا ما يتم بناء المنظر ليس بنقل الأدوات الديكورية وتغييرها، بل قائم على تغيير بسيط في وضعية بعض الألواح الخشبية والمستويات وبعض المكعبات ووضعها بعلاقة مع بعضها لتكوّن بيئة حديثة للموقف، إذ كان للألواح الخشبية والمستويات والمكعبات دورا كبيرا في هذا البناء الديكوري بشكل سريع وبسيط ومباشر، نتيجة مرونتها في الاستخدام وسهولة في النقل والتغيير لخفة وزنها، فضلا عن بعض اللافتات التي أدت مهامها في تقريب هوية البيئة وعنوانها، والتي يجري فيها الحدث أو الموقف بصورة مباشرة وواضحة. فالمحكمة ومنصة الرئيس وبيت ديك مبسون وبارك افينو والمستشفى كلها واضحة ومباشرة لدى المشاهد، ومن ثم جعل الموقف برمته واضحا ومباشرا من حيث مكانية وقوعه. وقد أدى الديكور عدة وظائف وأصبح ذا نظام علاماتي، ذلك من خلال ما أفرزه من إمكانية تغيير البيئة المشهدية، بوساطة حركات بسيطة متضادة ومتنافرة، ليبعث ديكورا مقتصدا ورشيقا، وقد دلت المستويات والمصاطب والمكعبات والمنصات وبتغيير بسيط على عدة أمكنة، منها الخيام والتوابيت والأسرة والنعوش والصلبان وقفص الاتهام والسجن والحدائق والبيوت والعمارات والبوارج الحربية وواجهات البار ومبنى الأمم المتحدة وغيرها من الأماكن.

لم تكن الإضاءة بالمرونة والمطواعية نفسها في التقديم وتحديد هذا الأداء، بل اقتصرت على وظيفتها في مسايرة الأحداث والمواقف والحالات ورافقت إيقاعها

وجوها العام بشكل متناغم ومتواتر، لتعزز الحالة أو الموقف وتقويته بغض النظر عن وظيفتها الأساسية في إنارة خشبة المسرح ومتابعة الممثلين في تنقلاتهم، إلا أنها أبرزت وقوّت الجو النفسي العام للعرض، ومن ثم أعطت درجة معينة في تحديد صيغة الأداء وملاءمته، من حيث إيقاعه الحركي والصوتي، بغض النظر عن تقنية أو آلية الأداء نفسه، وقد توافق معظم أداء الممثلين مع تقنية الإضاءة وما أفرزته من أجواء عامة، بحيث لم يحدث أي فتور أو نشوز أو عدم موافقة الأداء اتجاهها.

أما تقنية الأزياء فقد كانت أكثر تحديدا لصيغة أداء الممثل وفقا لكل شخصية ودورها، من حيث تلك الطرازية لمعظم الشخصيات واقترابها من شخصيات أمريكية حقيقية واقعية، والتي اتخذها الممثل وأعتمد عليها أثناء الأداء، ومن ثم أخضعت كل ممثل وحسب شخصيته ودوره إلى تحديدات أدائية حركية وصوتية وفقا لما تحمله من مواقف وحالات، هذا فضلا عن بعض الأبعاد التقليدية التي حملتها، من بعد طبيعي واجتماعي ونفسي. فالممثل (صادق) قد حددت حركته أثناء الأداء وفقا لطبيعة شخصيته وطرازية الزي الذي أعتمده، وهي البذلة الكاملة مع ربطة العنق. في حين كان الممثل (نزار) أكثر حركة وانتقال بفعل شخصية الجندي العسكري التي أداها وهو يرتدي البنطلون العسكري والفانيلة البيضاء. أما الممثلة (عواطف) في شخصية الزوجة فقد لائم أداؤها مع طبيعة الشخصية وما ارتدته من أزياء التي كانت عبارة عن بنطلون وقميص غامق بنصف كُم. أما الممثل (صاحب) في شخصية ديك مبسون تاجر الدم فقد كان أكثر حركة وانتقال وخفة وفقا لطبيعة الشخصية وما ارتدته من بنطلون جينز وتي شيرت غامق، والتي تحث إلى الربح السريع والرفاهية والجاه على حساب الآخرين. وهكذا باقي الشخصيات التي أقترب الممثل بوساطة أزيائها إلى نوع من الشخصيات الأمريكية الواقعية، ومن ثم أتخذ الأداء الحركي والصوتي مواصفات تلك الشخصية وأبعادها إلى درجة ما، لكن ليس الاقتراب إلى صيغة الاندماج

والتوحد، بل لتقديم صورة قريبة لتلك الشخصية وأبعادها التي وقع عليها الفعل، فشخصية الزنجي والهندي الأحمر والرجل الأبيض من الفقراء والملونين كلهم ارتدوا أزياءهم القريبة، ومن ثم حددت نوعا ما أبعادهم الاجتماعية، ومن ثم حددت بدرجة ما الأداء الحركي والصوتي لأداء الممثل إزاء كل شخصية.

حدد المؤثر الموسيقي شيئا في صيغة الأداء، ذلك بتقريب الجو النفسي لبنية الحدث، حيث الموسيقى الغربية والعزف الحي على آلة الجيتار من الممثل (جلال) والتي كانت مناسبة للحدث والموقف والموضوع، ومن ثم رافقت وتطابقت مع الأداء الحركي والصوتي لمعظم أداء الممثلين الذين كانوا لهم علاقة مباشرة بالحدث أو الموقف المعروض، لاسيما الممثل (جلال) الذي أدى قسما من أدائه بمصاحبة آلة الجيتار، ليحدد تقنية أدائه الحركي والصوتي، وفقا لما يمليه العزف من جو نفسي. كذلك بعض مشاهد الممثل (صاحب) والممثلة (عواطف) التي تخللها بعض المؤثرات الموسيقية الغربية.

طبق معظم الممثلين هذه الخاصية وحسب أدوارهم وعلاقاتهم وفقا للتقنيات المستخدمة ومدى العلاقة القائمة بين الشخصية وبين هذه التقنيات، فجاءت الحركات والطبقات الصوتية ملائمة معها ومتوافقة مع كل تقنيات العرض التي استخدمت، ومع الإيقاع والجو النفسي العام لها. ومن ثم لم يحدث أي نشوز من أي ممثل أثناء أدائه للشخصية مع أي مفردة من مفردات العرض وتقنياته. لذلك جاء الأداء ملائما مع هذه التقنيات ومتوافقا، مما طبع أداء الممثل بالوحدة الكاملة والمترابطة مع تقنيات العرض، مهما كانت نسبة استخدامها في العرض، ووفقا لمهمتها التي قامت بإنجازها، ومن ثم كان هذا الأداء وحدة مكملة في أداء الوظيفة التي تقوم بها كل تقنية في إتمام العرض، من ديكور وإضاءة وأزياء ومؤثرات موسيقية، فضلا عن الخطاب الأدبي والخطاب الفني.

ينقل الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي في أدائه ودوره انفعالاته وجهده ونضاله في الواقع إلى خشبة المسرح ويحيلها إلى واقع مليء بالحماسة والحيوية. إذ أفاد معظم الممثلين القائمين بالأداء في هذا العرض من واقعهم الحقيقي المعاش وطبقوه حرفيا في مجال هذه الخاصية، لأن الموضوع الذي عالجته المسرحية هو من صميم الصراع الذي يعيشه الممثل في واقعه ويمسه مباشرة، ولكونهم طرفا في هذا الصراع، لاسيما أن وقت عرض المسرحية كان في أوج الصراع وتأزمه أبان العدوان الأمريكي والاستحضار له، وبذلك اكتسب الممثل طاقة وخزينا هائلا في التعبير، ناقلا به صراعه وجهده ونضاله وانفعالاته التي يعيشها جراء ضغوط هذا الصراع وعدوانيته، ليحيلها إلى خشبة المسرح بجو مليء بالحماسة والتحدي والصراع، ليكون على استعداد تام للتصدي لكل أنواع العدوان، من خلال فضح الأكاذيب والزيف والدجل الأمريكي وتعريته تماما، من خلال كشف الحقائق وتثبيتها والاستعداد للمواجهة والتصدي لهذا النوع من العدوان، الذي يحاول مسخ هويات الشعوب وحضاراتها وتاريخها، ومن ثم يكون هذا الممثل أثناء أدائه قادرا على المقاومة والاستمرارية في البقاء، من خلال تعرية كل أركان النظام الأمريكي الفاسد. إذ كان معظم الممثلين في أدائهم واعين وفاهمين لطبيعة هذا الصراع وأقطابه وأهدافه المتمثلة بالهجمة الأمريكية الشرسة، واتخاذ ذلك الموقف الشجاع بوجه كل القوى الاستعمارية الطامعة، فالمسرح هو سلاح فعال لمقاومة الظلم والاستعمار بكل أنواعه عن طريق الإبداع والخلق والابتكار، سواء كان على صعيد الخطاب الأدبي أو الفني وبكل أنواعه ومصادره، ليكون المسرح بذلك سلاحا مضادا وفعالا ضد كل التآمر الخبيث، من خلال فضح وتعرية النظام الداخلي لهذه الأنظمة الرجعية وتقويضها، فالممثل في هذا العرض قد حمل مقومات الصراع والانتماء لهذا الوطن ولهذا الواقع، وقد نقل الممثل فعلا كل نضاله وجهده وانفعالاته في الواقع إلى خشبة المسرح بحيوية وحماسة وبمقدار لا حدود

له، وكأنه جندي من طراز آخر يدافع ويضحي من أجل وطنه ومقدساته وذكرياته. فكان العرض المسرحي ومن خلال أدائه بالدرجة الأساس ضربة موجه نحو الطاغوت الأمريكي، من خلال أطروحاته الموضوعية التي قدمها والتي فضح فيها كل الأكاذيب والزيف الدعائي الذي يطلقه زيفا وكذبا، لتمرير سياسته الداخلية والخارجية إلى جميع شعوب العالم والقائمة على الاستغلال والاستلاب بكل أنواعه، فالعرض ومن خلال أداء ممثليه فضح الزيف الأمريكي في التمييز العنصري والجريمة والفقر والبطالة والجريمة والمتاجرة غير المشروعة بالصحة والدم بقصد الربح السريع، فضلا عن الدجل والزيف الإعلامي والدعاية الأمريكية الفارغة. كل هذه المقومات وضعها الممثل نصب عينيه أثناء الأداء، وبفعل ما يريد هذا النظام تمريره إلى الشعوب كافة، واستغلالها من خلال العدوان المباشر أو غير المباشر عليها، فالممثل في هذا العرض قادرا على المواجهة والتحدي ونقل واقعة وجهده ونضاله إلى خشبة المسرح بطريقة مليئة بالحماسة والحيوية، ولأن الممثل كائن اجتماعي يعيش في مجتمع يتأثر ويؤثر فيه، وبما أن القضية تمسه مباشرة وتأثر بها سلبا وإيجابا، لذلك قد أجاد معظم الممثلين تطبيق هذه الخاصية بصورة فعلية وبآلية عالية في الكلمة والصورة المسرحية والحركة الجسدية، حتى الممثلون الذين أدوا الشخصيات التي جسدت أقطاب النظام الأمريكي السياسي والعسكري، كانوا فعلا بمستوى المواجهة والتصدي داخليا، من خلال الصراع الداخلي الذي يعيشه الممثل وليس الشخصية في إتمام بناء صورة التصدي والمقاومة والتي تجسد في صورة ذلك الأداء المعبر من جميع الممثلين.

أداء الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي قائم على العمل الجماعي لا على الأداء الفردي. إذ تعد هذه الخاصية من الخصائص المهمة في أداء هذا المسرح، لأنه لا يحتوي على شخصيات رئيسة تنفرد بالأداء ولا شخصيات ثانوية، ولا يعتمد على النجومية الفردية في الأداء من قبل ممثلين كبار، بل يعتمد على العمل الجماعي

والتعاون المثمر والجاد في تقديم موضوع العرض الذي يخص الجميع وعلى حد سواء. ولا يوجد هناك تمييز أو إفراز ممثل عن ممثل آخر أثناء الأداء، على الرغم من تفاوت الخبرة الأدائية وطول التجربة والخبرة بين الممثلين المشتركين في العرض، ولكون العرض أيضا لا يقدم صراع شخصية معينة يبنى عليها الحدث ويتنامى، بل هو معني بتقديم أفكار ومعاني ومعلومات بوساطة الأداء.

ألتزم جميع الممثلين بتطبيق هذه الخاصية. فلم يكن هناك ممثل نجم أو بطل أنفرد بالأداء أثناء العرض، بل كانوا جميعا أبطالا ونجوما، وعملوا كخلية واحدة يجمعهم في ذلك المعد وصاحب سيناريو العرض والمعالجة (قاسم محمد)، الذي ركز على فكرة العرض لا الأداء بشكل رئيس ومباشر، وإبراز الطاقة الأدائية من الممثلين التي لم يهملها كليا، بل رافق الأداء فكرة العرض وعمل على تقديمها بآلية فنية جيدة، إذ كان الإبداع والخلق والابتكار والتفكير وروح التحدي والمواجهة من حق كل ممثل في بناء شخصيته ودوره، ومن ثم أدائه دون المساس بالعمل الجماعي، فكل ممثل يؤدي ويعمل ويجيد ضمن دائرة شخصيته ودوره، والإبداع فيهما خدمة للعرض كوحدة كلية وليس لمصلحة فردية، ولم يكن هناك أي دافع من أي ممثل يدعوه إلى الانفراد والظهور أثناء الأداء، أو هناك أي إفراز لحالة ذاتية ولكسب الشهرة والمجد الشخصي، بل كانت روح الجماعة والتفاني والالتزام والتعاون هو السمة البارزة في الأداء، لاسيما أن الموضوع المقدم كان في غاية الأهمية والخطورة، وفي الوقت نفسه ذا حساسية بالغة ويمس الأنا الجمعي بما فيهم الممثلون، وبذلك لم يكن هناك مجال للأنانية الفردية والسعي وراء الشهرة والمجد والنجاح الشخصي، فضلا عن فكرة العرض القائمة والموجهة في عملية فضح هوية أمريكا وسياستها العدوانية على الصعيد الداخلي والخارجي، وكشف زيف ادعاءاتها بمناداة الحرية وحقوق الإنسان والديمقراطية، في حين أنها لم تقم وزنا لهذه الحقوق والحريات على مستوى شعبها في

الداخل، فهذا الموضوع لا يمكن أن يقوم على عاتق ممثل واحد أو يؤدي كل ممثل وفقا لمزاجه وأهدافه الشخصية، لأن الموضوع والصراع المباشر قد جعل الممثل أن يفني ذاته وشخصيته في العرض لإنجاحه وتقديم عرض مسرحي يدين الإمبريالية الأمريكية وفضح دعايتها وأكاذيبها، من خلال أداء قائم على روح الجماعة والتعاون المثمر الجاد والملتزم، إذ لا وقت للمصالح الشخصية الذاتية وكسب الشهرة والنجومية، والتي أبتعد الممثلون عنها كليا وعن التفكير فيها، فلا فرق في الأداء بين جميع الممثلين، فالكل نجوم العرض وأبطاله بما فيهم المعد وصاحب سيناريو العرض والمعالجة، التي فضح فيها وبكفاءة عالية الدجل والزيف الأمريكي بصوره وأشكاله كافة، وبذلك أتم دائرة التكامل في العمل الجماعي، لذلك كانت فكرة العرض المطروحة هي الأساس والشيء الرئيس والأهم والأجدر من كل مصلحة شخصية لكل كادر العمل، والعرض كله قد أقيم على استثارة مشاعر الممثل ومواقفه وجهده ونضاله وانفعالاته الأصيلة والتي آمن واقتنع بها وأحالها إلى خشبة المسرح وبجو مليء بالحيوية والحماسة، لكي يكون قادرا على مواجهة العدوان في مجمل صوره وأنواعه، بروح الجماعة والتعاون والالتزام.

التعامل التقني المدروس لأماكن العرض غير التقليدية أثناء الأداء في العرض المسرحي السياسي والتسجيلي. إذ يقدم هذا المسرح عروضه في أماكن عرض مختلفة، كالساحات العامة والقاعات والمدارس والمعامل والمسارح الكبرى وغيرها من الأماكن غير التقليدية، لأنه موجه لأكبر شريحة ممكنة من الناس، ومن ثم لابد للممثل القائم بالأداء أن يتعامل فنيا وتقنيا مع هذه الأماكن ويكيف أداؤه وفقا لها، وما يمكن أن توفره من جو نفسي عام، فضلا عن تقنية الرؤية من قبل المشاهد والتي تكون حتما مختلفة عما هو عليه في المسارح التقليدية، لأن زاوية النظر وأماكن الرؤية هنا مختلفة ومتنوعة، لذا بات على الممثل أن يكون في وضع صحيح لكي يواجه بأدائه هذه

الجموع الغفيرة من المشاهدين الذين جاءوا ليشاهدوا العرض، هذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات العرض التي من الممكن أن توفرها مثل هذه الأماكن، والتي هي حتما سينتفي قسم منها كالإضاءة مثلا ووظائفها التقليدية الأساسية والاكتفاء بالإضاءة العادية، إذا كان العرض يتم داخل القاعات، ويكتفي بأشعة الشمس إذا كان العرض يتم في العراء. وسيختزل العرض أيضا عديد من مفردات الديكور والبيئة المنظرية، ويكتفي بالقليل منه والمجرد الذي من شأنه أن يساير العرض ويخدمه ويؤدي الوظيفة المطلوبة منه في تقريب الصورة والحدث إلى المشاهد، هذا فضلا عن تقنية الأزياء التي تتخذ جانب الأحادية، وإذا كان هناك شيء من التغيير سيكون حتما تغييرا بسيطا بوساطة الإكسسوارات والمكملات المسرحية، هذا بالإضافة إلى الاحتفاظ بالماكياج قدر الإمكان، ومن جراء هذا لابد للممثل وهو يغادر مسرح العلبة التقليدي الذي يوفر له الإمكانيات الفنية والتقنية أثناء الأداء ومساعدته في انجاز دوره، التعامل الدقيق والتركيز العالي والتكثيف والمرونة والمطواعية مع مفردات وتقنيات أماكن العرض المختلفة والمتنوعة وغير التقليدية، ومهمة الاستثمار الأمثل لكل ما يمكن أن توفره هذه الأماكن الجديدة التي يقوم العرض فيها، لذلك وقعت على الممثل مسؤولية مضافة إلى أدائه، نظرا لاختلاف الأماكن عن المسارح التقليدية وتقنيتها.

وبما أن عرض مسرحية إنها أمريكا قد قدم في مسارح العلبة التقليدية، لذلك لم يتضح تطبيق هذه الخاصية من الممثلين أثناء أدائهم، ومن ثم انتفت هذه الخاصية، وهنا يؤشر أن كادر العرض قد تكيف في معظم المسارح التي قدمت فيها المسرحية وإن كانت مسارح تقليدية، والاستخدام الأمثل لتقنياتها كافة، لاسيما التي تشكو فقرا تقنيا فيها، من حيث سعة وكبر خشبة التمثيل، وعلى الرغم من تقليدية المكان من كونه مسرح علبة، إلا أن الكادر قد هيأ كل مستلزمات العرض من التقنيات المتوفرة أو إصلاح قسم منها من إضاءة ومستلزمات ديكورية ومؤثرات موسيقية، ومن ثم

التعامل الجيد مع ما وفره هذا المكان من تقنيات ومستلزمات، مما أكد حرص الكادر على تهيئة أرضية صالحة للعرض والتعامل الدقيق من الممثل أثناء أدائه لكل أماكن العرض المختلفة، بغية تقديم عرض مسرحي موجه إلى أكبر شريحة من المشاهدين وبمستوياتهم وشرائحهم كافة.

أداء الممثل في المسرح السياسي والتسجيلي ذو علاقة اتصال مباشرة مع المشاهد بوساطة حوار صامت، وغير قائمة على الاندماج والإيهام. إذ يطمح كل عرض مسرحي إلى إنشاء نوع من العلاقة مع المشاهد وفقا لطبيعته وأهدافه وأفكاره ووظائفه وآلية أدائه، وقد اختلفت أنواع هذه العلاقات، ومن ثم وظائف المشاهد نفسه وما هو مطلوب منه إزاء العرض المقدم إليه، وبالنظر لما يتمتع به المسرح السياسي والتسجيلي من خصائص ومقومات وما يحمله من أفكار وأهداف التي يريد توصيلها إلى المشاهد بأكبر قدر ممكن من التوصيل والتأثير، هذا فضلا عن كثرة عدد المشاهدين بالقياس إلى المسارح الأخرى، هذا بالإضافة إلى المواضيع المقدمة والتي تمس هؤلاء المشاهدين مباشرة، ومن ثم تعميق الوعي الفكري وتحقيق ذلك التأثير الاجتماعي والسياسي لديهم لما يطرحه من معلومات وشواهد وبيانات والمعززة بالوثائق والأرقام والصور، سعى دائما إلى إثارة وعي المشاهد وتحفيزه إزاء القضايا المهمة التي تقلل من شأن الإنسانية والمجتمع، وعن طريق التحريض والإثارة والاستفزاز من خلال جدلية الطرح والمحاججة والمناقشة، هدف هذا المسرح الدفع بالمشاهد إلى التغيير الجذري والايجابي بوساطة العمل والفعل والارتقاء بالإنسان والإنسانية، وإزالة كل المواضيع والمواقف السلبية التي تحيل دون تحقيق ذلك، الأمر الذي أدى بأن لا تكون مهمة هذا المسرح تقديم المتعة الجمالية المتواترة والتي تشبع جانبا من ذائقة المشاهد، بل هو يعالج القضايا الراهنة والتي تهم أكبر قدر ممكن من الناس، وتأسيس علاقة مباشرة معهم، لأن الموضوع المطروح هنا يهم الجميع ويمسهم

مباشرة لأنهم جزءا منه، وهذه العلاقة غير قائمة على ذلك الاتصال بوساطة المشاعر والعواطف أو بوساطة الحوار المباشر الموجه من قبل الممثل إلى المشاهد، لأن الموضوع المقدم لا يسمح بمثل هذه العلاقة الوجدانية المباشرة، بل هي علاقة من نوع خاص، علاقة مبنية على حوار صامت، إذ التركيز والمواصلة والوعي الذهني والترقب، فضلا عن جانب العاطفة والشعور الجمعي مع المواقف التي يقدمها العرض وبشكل مباشر مع المشاهد هي السمة الغالبة، وهذه المواقف وعن طريق هذه العلاقة سوف تولد تأثيرا معينا، ومن ثم تفرز استجابة من قبل المشاهد. ونظرا لاختلاف مستويات المشاهدين كانت هذه التأثيرات والاستجابات مختلفة ومتنوعة. وهذا النوع من العلاقة المباشرة ليس أساسها الإيهام والتوحد والاندماج، بل هدفها تقديم معلومات وأفكار وقيم بصورة مباشرة وواضحة وبسيطة، وما على المشاهد إلا التجاوب معها واتخاذ موقف بشأنها.

أقام معظم الممثلين القائمين بالأداء على تأسيس هذه العلاقة مع المشاهد، علاقة قائمة على تقديم المعلومات والصور والمواقف التي تدين الموقف الأمريكي داخليا وخارجيا، وإزاء هذا التأثير كانت هناك استجابات المشاهدين فعالة وعميقة، لأن الموضوع المقدم يخصه ويمسه مباشرة، لأنه جزء منه ومن ثم خرج هذا المشاهد بجملة من الأفكار والمواقف إزاء هذا الموضوع، هذا فضلا عن طبيعة الفرد والمجتمع العراقي الذي يميل إلى العاطفة والمشاعر، لذلك قد تأثروا وجدانيا لبعض المواقف والحالات التي قدمها العرض أيضا بآلية وجدانية نوعا ما، لتصور معاناة الفقراء والملونين من الشعب الأمريكي، إلا أنه في مواقف أخرى أتخذ استجابات من نوع آخر، استجابة التحدي والتصدي والمواجهة والمواصلة ضد الظلم والقهر والاستلاب الذي مثلته أمريكا، ومحاولة تقوية الإنسان العراقي من الداخل وتعميق أواصر الوحدة والمحبة والتعاون وتعميق الوعي والتصدي لكل المحاولات التي تريد المساس

بالوطن، ولكي يكون هذا المشاهد قادرا على الاستمرارية والبقاء. أجاد معظم الممثلين إنشاء هذه العلاقة مع المشاهد، من خلال ذلك الأداء الذي أثار كل الاستجابات والتأثيرات في ذهنية المشاهد العراقي ونفسيته، بعيدا عن حالة الاندماج والإيهام السلبي، ذلك بخروجه بنتيجة واحدة على الرغم من تباين مستويات وشرائح المشاهدين، لأن الموضوع المقدم قد مس ألانا الجمعي مباشرة، ومن ثم اتخاذ الموقف الواحد، ليس لغرض التغيير الجذري، بل لتعرية وإدانة السياسة الأمريكية ومواجهة أحقادها وأطماعها بشتى السبل والوسائل، وإفشال كل المحاولات التي تريد النيل من الوطن والإنسانية.

معطيات الأداء في عرض مسرحية إنها أمريكا.. قارة الرعب والموت والجوع.

1. اتبع الأداء طبيعة النص التسجيلي الوثائقي والسياسي ورؤية المخرج والأسلوب الإخراجي، من حيث توفر معظم مفردات النص وخصائصه ومقوماته في هذا المسرح، فضلا عما وفره سيناريو العرض والمعالجة، الذي أعتمد تقنيات الإخراج في المسرح التسجيلي، وإن لم يستخدمها جميعا.
2. القصدية في تطبيق الممثل أثناء أدائه للخصائص الأدائية الخاصة بهذا المسرح، وحسب طبيعة الشخصية والدور المسند لكل ممثل.
3. لم يطبق الممثل أثناء أدائه جميع الخصائص الأدائية، بل طبق كل ممثل الخصائص الأدائية حسب الشخصية والدور بنسب متفاوتة، نتيجة تفاوت الخبرة والتجربة والكفاءة في الأداء.
4. تعرف جميع الممثلين للأسلوب الإخراجي والرؤية الإخراجية وطبيعة النص وتفهمه، ومن ثم الفهم العميق لآلية الأداء، وأخيرا التطبيق المركز والواضح والمباشر وبعلمية أكاديمية وتركيز عال من جميع الممثلين.

5. أعتمد الأداء على الكلمة والصورة المسرحية والحركة الجسدية، والممثل راوٍ ومؤدٍ في آن واحد.

معطيات مشتركة عامة لأداء الممثل في جميع العروض.

1. لم يعطِ مخرجو المسرحيات قدرا من الاهتمام والقصدية المباشرة والعالية للخصائص الأدائية المتعلقة لكل مسرح، من ناحية إفرازها وتطبيقها من قبل الممثل، وإن كان هناك تطبيق قصدي لبعض الخصائص الأدائية في بعض العروض، لأنها لم تعطِ الاهتمام نفسه والقصدية المعطاة للرؤية الإخراجية التي تقع مهمة تنفيذها وتوصيلها على الممثل الذي ينشغل فكريا بها.
2. تأثر الأداء وتحدد بدرجة كبيرة بطبيعة النص وبنائيته وخصائصه ومقوماته ومفرداته، فضلا عن الرؤية والأسلوب الإخراجي وتقنيات العرض المستخدمة.
3. أتبع الأسلوب الإخراجي إلى درجة كبيرة هوية النص وأسلوبه الكتابي، وإن كان هناك استثناء يكون على مستوى التقنيات المسرحية المستخدمة. أما الأداء فقد أتبع أسلوب النص والرؤية والأسلوب الإخراجي.
4. عدم معرفة بعض الممثلين أثناء أدائهم للخصائص الأدائية، على الرغم من معرفتهم للأسلوب الإخراجي، وتطبيق الخصائص بصورة عفوية لا قصدية.
5. تزاوج خصائص أدائية في العروض المسرحية وبأساليب مختلفة ومتنوعة، يستثنى عرض مسرحية إنها أمريكا، لأنه من أحد خصائص الأداء في أسلوب تقديمها.
6. القصدية والعفوية في تطبيق بعض الخصائص الأدائية من بعض الممثلين أثناء الأداء مع عدم الاستمرارية والمواصلة في تطبيقها.

7. طبق بعض الممثلين خصائص أدائية من دون دراية أو وعي علمي أو فهم أكاديمي، وإن كان هناك قصدية في التطبيق الذي تم غالبا عن طريق الموهبة أو الاجتهاد أو الفطرة أو حسب مزاج الممثل أو تكليف من المخرج.
8. عدم الاهتمام والأخذ بنظر الاعتبار الخصائص الأدائية في كل أسلوب إخراجي من الممثل والمخرج وفرزها وتبويبها وتطبيقها، باستثناء عرض مسرحية الإنسان الطيب، ونوعا ما عرض مسرحية إنها أمريكا. وإن وجد فهو غالبا غير قصدي محكوم بدراسة علمية أكاديمية.
9. اختلاف أداء الممثل باختلاف أهداف المسرح وبنية النص المسرحي وطبيعته واتجاهه، فضلا عن الرؤية والأسلوب الإخراجي للمسرحية وعلاقة الممثل بالتقنيات المسرحية المستخدمة ونوعية علاقته بالمشاهد .
10. انحسر أداء الممثل بفكرة النص ورؤية المخرج وأسلوبه الإخراجي .
11. الممثل أثناء أدائه ذاتي أكثر مما هو موضوعي.
12. عدم الوضوح الأدائي لقسم كبير من الممثلين، نتيجة قصور في الفهم العلمي الأكاديمي للأسلوب الإخراجي للعرض والدراية العلمية الدقيقة لخصائص الأداء مع وجود الاستثناءات.

المصادر والمراجع

الكتب

1. إبراهيم (حمادة). المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع. القاهرة: دار الفكر العربي، 1977.

2. إبراهيم (ريكان). رؤية نفسية للفن. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1997.

3. الأحمد (سامي سعيد). سلالة بابل الحديثة. في كتاب: العراق في التاريخ. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1983.

4. أرتو (انتونان). المسرح وقرينه. ت: سامية أحمد أسعد. القاهرة، نيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1973.

5. أردش (سعد). المخرج في المسرح المعاصر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979.

6. أرسطو. فن الشعر. ت: إبراهيم حمادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982.

7. أستون (ألين) وجورج سافونا. المسرح والعلامات. ت: سباعي السيد. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996.

8. أسلين (مارتن). دراما اللامعقول. ت: صدقي عبد الله خطاب. الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970.

9. ـــــــــــــــ. تشريح الدراما. ت: يوسف عبد المسيح ثروت. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1978.

10. أصلان (أوديت). فن المسرح. ج2. ت: سامية أحمد أسعد. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1970.

11. إيفانز (جيمس روس). المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم. ط1. ت: فاروق عبد القادر. القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979.

12. أوين (فردريك). برتولد بريخت حياته، فنه وعصره. ط1. ت: إبراهيم العريس. بيروت: دار أبن خلدون، 1981.

13. بارت (رولان). مقالات نقدية في المسرح. ت: سهى بشور. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1987.

14. باندولفي (فيتو). تاريخ المسرح. ج1. ت: الأب الياس زحلاوي. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979.

15. باورز (فوبيون). المسرح في الشرق. ت: أحمد رضا محمد. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.

16. ــــــــــــــــــــ. المسرح الياباني. ت: سعد زغلول نصار. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964.

17. بروك (بيتر). المكان الخالي. ت: سامي عبد الحميد. بغداد: جامعة بغداد، 1983.

18. برونكو (ليونارد كابل). مسرح الطليعة . المسرح التجريبي في فرنسا. ت: يوسف إسكندر. القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967.

19. بريخت (برتولد). نظرية المسرح الملحمي. ت: جميل نصيف التكريتي. بيروت: عالم المعرفة، د. ت.

20. بنجامان (فالتر). بريخت. ط1. ت: أميرة الزين. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974.

21. بياتلي (قاسم). دوائر المسرح. ط1. بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1998.

22. بينار (ر). تاريخ المسرح. ت: أحمد كمال يونس. القاهرة: دار النهضة العربية، 1963.

23. بينتلي (إريك). المسرح الحديث. ت: محمد عزيز رفعت. بيروت: مؤسسة أيف للطباعة والتصوير، 1964.

24. ــــــــــــــــــــ. نظرية المسرح الحديث. ت: يوسف عبد المسيح ثروت. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.

25. تشيني (شلدون). تاريخ المسرح في ثلاثة الآف سنة. ت: دريني خشبة. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1983.

26. التكريتي (جميل نصيف). قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1986.

27. تيلر (جون رسلر). الموسوعة المسرحية. ج1. ط1. ت: سمير عبد الرحيم الجلبي. بغداد: دار الحرية للطباعة، .199.

28. ــــــــــــــــــــ. الموسوعة المسرحية. ج2. ط1. ت: سمير عبد الرحيم الجلبي. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1991.

29. ثروت (يوسف عبد المسيح). الطريق والحدود. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977.

30. ــــــــــــــــــــ. معالم الدراما في العصر الحديث. بيروت: المكتبة العصرية. د. ت.

31. جاسكوين (بامبر). الدراما في القرن العشرين. ت: محمد فتحي. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. د. ت.

32. جاسنر (جون). المسرح في مفترق الطرق. ت: سامي دريني خشبة. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1967.

33. جراي (رونالد). بريخت. ت: نسيم مجلي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

34. جلال (زياد). مدخل الى السيمياء في المسرح. عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1992.

35. جويشارنود (جاك). يوجين يونسكو. في كتاب: مسرح العبث. ت: سمير سرحان. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1970.

36. حاوي (إيليا). أسخيلوس والتراجيديا الإغريقية. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1980.

37. الحكيم (فائق محمد علي). تاريخ المسرح. بغداد: مطبعة جامعة بغداد، 1979.

38. حمودة (عبد العزيز). المسرح السياسي. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1971.

39. خشبة (دريني). أشهر المذاهب المسرحية. القاهرة: المطبعة النموذجية، 1961.

40. خضير (عباس). الواقعية في الأدب. بغداد: دار الجمهورية. د. ت.

41. خفاجة (محمد صقر). دراسات في المسرحية اليونانية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.

42. دريوتون (أتين). المسرح المصري القديم. ت: ثروت عكاشة. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967.

43. ديوكسي (أشلي). الدراما. ت: محمد خيري.القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت.

44. الرحيم (أحمد حسن). الفلسفة في التربية والحياة. النجف: مطبعة الآداب، 1977.

45. رشاد (رشدي). نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ط2. بيروت: دار العودة، 1975.

46. رشيد (فوزي). المسرح في بلاد وادي الرافدين. في كتاب: أبحاث في التراث الشعبي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

47. زاخوفا (بوريس). فن الممثل والمخرج. ت: عبد الهادي الراوي. عمان: منشورات وزارة الثقافة. مطابع الدستور التجارية، 1996.

48. زكي (أحمد). المخرج والتصور المسرحي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

49. زوندي (بيتر). نظرية الدراما الحديثة. ت: أحمد حيدر. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977.

50. ستانسلافسكي (قسطنطين). حياتي في الفن. ت: دريني خشبة. القاهرة: مطبوعات الشرق، 1959.

51. ـــــــــــــــ. فن المسرح. ت: لويس بقطر. القاهرة: دار العربي للطباعة والنشر، 1968.

52. ـــــــــــــــ. إعداد الممثل. ت: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي. القاهرة: دار الهنا للطباعة، 1973.

53. ـــــــــــــــ. إعداد الدور المسرحي. ت: شريف شاكر. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983.

54. سرحان (سمير). تجــارب جديدة في الفن المسرحي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت.

55. 55ـ ـــــــــــــــ. دراسات في الأدب المسرحي. بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت.

56. سكر(ابراهيم). الدراما الاغريقية. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.

57. ـــــــــــــــ. الدراما الرومانية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، 1970.

58. سلام (محمد زغلول). المسرح والمجتمع في مائة عام. الإسكندرية: منشأة المعارف الفنية للطباعة والنشر، د. ت.

59. سعيد (نزار). في المسرح الصيني. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1973.

60. السوداني (موسى). دراسات في المسرحية الحديثة. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1975.

61. سيرو (جنفييف). تاريخ المسرح الحديث. ت: بدر الدين القاسم. دمشق: مطبعة جامعة دمشق، 1974.

62. شانصوريل (ليون). تاريخ المسرح. ت: خليل شرف الدين ونعمان أباظة. بيروت: منشورات عويدات، 1961.

63. صالح (محمد صبري). المسرح العراقي القديم. بغداد: مطبعة المعارف، 1991.

64. صدقي (عبد الرحمن). المسرح في العصور الوسطى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتألبف والنشر، 1969.

65. صليحة (نهاد). المسرح بين الفن الفكر. بغداد. القاهرة: دار الشؤون الثقافية العامة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

66. طليمات (زكي). فن الممثل العربي. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

67. عبد الرزاق (أسعد) وعوني كرومي. طرق تدريس التمثيل. بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1980.

68. عتمان (أحمد). الشعر الاغريقي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1984.

69. ــــــــــــ. الأدب اللاتيني ودوره الحضاري. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989.

70. عثمان (عبد المعطي عثمان). عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

71. عدس (صلاح). ملامح الفكر الأوربي المعاصر. القاهرة: دار الهلال، 1976.

72. العشماوي (محمد زكي). المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د. ت.

73. عطية (نعيم). مسرح العبث، مفهومه وجذوره وأعلامه. القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1970.

74. عمر (محمد فرحات). فن المسرح. القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر،1971.

75. عيد (كمال). دراسات في الأدب والمسرح. القاهرة: الدار المصرية العامة للتأليف والنشر، 1966.

76. ــــــــــــ. المسرح بين الفكرة والتجريب. طرابلس: دون نشر، 1982.

77. ــــــــــــ. فلسفة الأدب والفن. ليبيا، تونس: الدار العربية للكتاب، 1978.

78. فارجاس (لويس). المرشد الى فن المسرح. ت: أحمد سلامة. بغداد، القاهرة: دار الشؤون الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ت.

79. فام (لطفي). المسرح الفرنسي المعاصر. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت.

80. فرابيه (جان) وجوشار.أ. م. المسرح الديني في العصور الوسطى. ت: محمد القصاص. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت.

81. فرانكفورت (ه) وآخرون. ما قبل الفلسفة. ط2. ت: جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

82. فرج (الفريد). دليل المتفرج الذكي إلى المسرح. القاهرة: دار الهلال، 1966.

83. فريد (بدري حسون) وسامي عبد الحميد. مبادئ الإخراج المسرحي. الموصل: مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1980.

84. فريزر (جيمس). أودنيس أو تموز. ط2. ت: جبرا إبراهيم جبرا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.

85. فكري (محمد). قصة الدراما الهندية. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.

86. فهيم (محمد ماهر). فن التمثيل. ليبيا: الدار العربية للكتاب، 1988.

87. فولتون (ألبرت). السينما آلة وفن. ت: صلاح عز الدين وفؤاد كامل. القاهرة: المركز العربي للنشر، مكتبة مصر، 1962.

88. فيشر(أيرنج). برتولد بريخت والسياسة. في كتاب: برتولد برشت.. النظرية السياسية والممارسة الأدبية. ط1. تحرير: بيتي نانسه فيبر وهيوبرت هانين. ت: كامل يوسف حسين. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

89. فيشمان (موريس). تدريب الممثل. ت: نور الدين مصطفى. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، المطبعة العربية، د. ت.

90. كارلسون (مارفن). فن الأداء. ت: منى سلام. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1999.

91. كاكيه. بريخت مسرح الشرق الأوسط وحضور الممثل. في كتاب: طاقة الممثل. أوجينو باربا وآخرون. ت: سهير الجمل. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1999.

92. كرانت (ديمين). الواقعية. ت: عبد الواحد لؤلؤة. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1980.

93. كليرمان (هارولد). حول الإخراج المسرحي. ط1. ت: ممدوح عدوان. دمشق: دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، مطبعة الشام، 1988.

94. كونتينو (جورج). الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور. ت: سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1979.

95. كياريني (ل) وباربارو. فن الممثل. ت: طه فوزي. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، د. ت.

96. لافر (جيمس). الدراما أزياؤها ومناظرها. ت: مجدي فريد. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، 1963.

97. ليج (كليفورد). المأساة. في: موسوعة المصطلح النقدي. ت: عبد الواحد لؤلؤة. بغداد: دار الحرية للطباعة، 1978.

98. ماركس (ملتون). المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها. ت: فريد مدور. بيروت: دار الكاتب العربي، 1965.

99. المحامي (محمد عبد الرحيم عنبر). المسرحية بين النظرية والتطبيق. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، 1966.

100. مقار (شفيق). دراسات في الأدب الأوربي المعاصر. بغداد: مطبعة الأديب البغدادية، 1972.

101. المقداد (قاسم). هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي. ط1. دمشق: دار السؤال للطباعة والنشر، 1984.

102. مكاوي (عبد الغفار). التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

103. ________. علامات على طريق المسرح التعبيري. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

104. موسى (فاطمة). وليم شكسبير شاعر المسرح. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د. ت.

105. ميليت (فردب) وجيرالدايس بنتلي. فن المسرحية. ت: صدقي حطاب. بيروت: دار الثقافة، 1966.

106. نيكول (الأردايس). المسرحية العالمية. ج1. ت: عثمان نويه. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.

107. ________. المسرحية العالمية. ج2. ت: محمود حامد طلعت. القاهرة: المؤسسة العامة للترجمة والطباعة والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.

108. ________. المسرحية العالمية. ج4. ت: شوقي السكري. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د. ت.

109. نيملز(هيننج). الإخراج المسرحي. ت: أمين سلامة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1961.

110. هاورز (أرنولد). الفن والمجتمع عبر التاريخ. ج1. ت: فؤاد زكريا. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

111. هبنر (زيجمونت). جماليات فن الإخراج. ت: هناء عبد الفتاح. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

112. هنجلف (أرنولد. ب). اللامعقول. في موسوعة المصطلح النقدي. العدد (5). ت: عبد الواحد لؤلؤة. بغداد: دار الرشيد للنشر، 1982.

113. هوايتنج (فرانك. م). المدخل إلى الفنون المسرحية. ت: كامل يوسف وآخرون. القاهرة: دار المعرفة، 1970.

114. هوراس. فن الشعر. ت: لويس عوض. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

115. هيجل. فن الشعر. ط1. ت: جورج طرابيشي. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981.

116. والتون (ج. مايكل). نظرة جديدة إلي التراجيديا.. المفهوم الإغريقي للمسرح. ت: محسن مصيلحي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

117. يوسف (عقيل مهدي). في بنية العرض المسرحي. بغداد: دون نشر، د. ت.

118. ــــــــــــــــــــ. نظرات في فن التمثيل. الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،

119. ــــــــــــــــــــ. متعة المسرح. بغداد: دار الحرية للطباعة، 2000.

الدوريات

120. الأعرجي (نازك). قصة حب معاصرة، مسرحية الفصل الثالث. في: مجلة آفاق عربية. العدد (5). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1993.

121. – بارت (رولان). مسرح الطليعة الفرنسي. ت: رشيد بناني. في: مجلة الثقافة الأجنبية. العدد (2). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.

122. بريخت (برتولد). حوارية (شراء النحاس) المسنكاوف. ت: عبد الله عويشق. في: مجلة الحياة المسرحية. العدد (4،5). دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978.

123. ــــــــــــــــــــ. نصوص حول مهنة الممثل. ت: قيس الزبيدي. في: مجلة الحياة المسرحية. العدد (4،5). دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978.

124. توبوروكوف. قسطنطين ستانسلافسكي وبعض العروض الفنية على مسرح موسكو الفني. ت: عدنان جودة. في: مجلة الحياة المسرحية. العدد(7،8). دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979.

125. حسن (لهامي). الملابس والأقنعة. في: مجلة المسرح. العدد (33). القاهرة: مسرح الحكيم، 1966.

126. حفار(نبيل). المسرح الألماني الغربي في السبعينات. في: مجلة الحياة المسرحية. العدد (7،8). دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979.

127. حمادة (إبراهيم). مفهوم التغريب عند بريخت. في: مجلة الأقلام. العدد (9). بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977.

128. رشيد (فوزي). مدخل إلى العالم السفلي. في: مجلة الأقلام. العدد (7). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

129. الزبيدي (حميد علي حسون) وهشام عبد الستار حلمي. بعض الملامح الدرامية في الأعياد البابلية. في: مجلة جامعة بابل. المجلد (1). العدد (1). بابل، 1996.

130. سرحان (سمير). بيتر فايس يفشل فشلا ذريعا. في: مجلة المسرح. العدد (35). القاهرة: مسرح الحكيم، 1966.

131. ________. المركيز دي صاد.. ووجه عصرنا. في: مجلة المسرح. العدد (37). القاهرة: مسرح الحكيم، 1967.

132. ________. لماذا ترك بيتر فايس السينما إلى المسرح؟. في: مجلة المسرح. العدد (41). القاهرة: مسرح الحكيم، 1967.

133. عبد الوهاب (فاروق). يوجين أونيل.. الأقنعة المسرحية. في: مجلة المسرح. العدد (14). القاهرة: مسرح الحكيم، 1965.

134. عتمان (أحمد). قناع البريختية. في: مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد (3). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

135. العشري (جلال). الدراما المسرحية.. كيف نشأت. في: مجلة المسرح. العدد (6). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

136. العشري (فتحي). المسرح الجديد في فرنسا. في: مجلة المسرح. العدد (41). القاهرة: مسرح الحكيم، 1967.

137. ________. موليير الكلاسيكي ويونسكو الطليعي على خشبة الأوبرا. في: مجلة المسرح. العدد (71). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

138. عيد (كمال). مدرسة إيرفين بيسكاتور المسرحية. في: مجلة المسرح. العدد (30). القاهرة: مسرح الحكيم، 1966.

139. العيوطي (أمين). المسرح الملحمي عند بريخت. في: مجلة المسرح. العدد (35). القاهرة: مسرح الحكيم، 1966.

140. كرومي (عوني). أطروحة في المسرح العراقي القديم. في: مجلة الأقلام. العدد (6). بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1979.

141. محمد (حياة جاسم). مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي. في: مجلة الأكاديمي. العدد (4). جامعة بغداد. أكاديمية الفنون الجميلة، 1981.

142. محمد (قاسم). رؤوس أقلام في فن التمثيل. في: مجلة الأقلام. العدد (12). بغداد: وزارة الإعلام، 1974.

143. مور (سونيا). تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي. القسم الأول. ت: سامي عبد الحميد. في مجلة السينما والمسرح. العدد (2). بغداد: المؤسسة العامة للصحافة والطباعة. مطابع الجمهورية، 1970.

144. موزينديس (تاكيس). وجهة نظر في المسرح الطليعي. ت: محمود مكي. في: مجلة المسرح. العدد (68). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

145. ــــــــــــــــــــ المثل في المسرح القديم. في: مجلة المسرح. العدد (70). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

146. ميتاكة (شوتارو). مسرح الكابوكي الياباني. ت: توفيق الأسدي. في: مجلة الحياة المسرحية. العدد (3). دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977– 1978.

147. وليمز (رايموند). الواقعية والرواية المعاصرة. ت: فاضل ثامر. في: مجلة الثقافة الأجنبية. العدد (4). بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1992.

148. ياكوبسون (ب). حول التعبيرية في فن الممثل. ت: نزار عيون السود. في: مجلة الحياة المسرحية. العدد (6). دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978.

149. xxx. أندريه أنطوان. المسرح الحر والطبيعية. ت: عبد الله جواد. في: مجلة الأقلام. العدد(9،10). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1992.

150. xxx المسرح في العصور الوسطى، ت: فريد ضياء شكارة، في: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (4)، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987.

151. النصوص المسرحية

152. بريخت (برتولد). أوبرا القروش الثلاثة. ترجمة وتقديم: عبد المسيح ثروت. بغداد: مطبعة السعدي، 1970.

153. شكسبير (وليم). هملت. ت: جبرا إبراهيم جبرا. القاهرة: دار الهلال، د. ت

154. العاني (يوسف). الخرابة. بغداد: منشورات الطريق الجديد، 1970.

155. فايس (بيتر). مارا – صاد. ترجمة وتقديم: يسري خميس. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967.

156. ________. أنشودة أنجولا. ترجمة وتقديم: يسري خميس. الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970.

157. محمد (قاسم). إنها أمريكا. بغداد: مكتوبة على آلة الطابعة، 1972 – 1974.

158. يونسكو (أوجين). مسرحيات يونسكو. ترجمة وتقديم ودراسة: محمد جمعة ومحمود حجازي. القاهرة: دار الفكر. دار الثقافة العربية للطباعة، د. ت.

الرسائل والأطاريح

1. البكري (وسيم سلمان). اتجاهات الإخراج في المسرح العراقي خلال الثمانينات. رسالة ماجستير. (غير منشورة). جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة، 1995.

2. صالح (محمد صبري). نظرة جديدة في جذور المسرح العراقي. رسالة ماجستير. (منشورة). جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة، 1986.

3. العذاري (طارق عبد الكاظم). التعبيرية وأثرها في المسرح العراقي. رسالة ماجستير. (منشورة). جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة، 1992.

4. عطية (أحمد سلمان). الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي العراقي. أطروحة دكتوراه. (منشورة). جامعة بغداد. كاية الفنون الجميلة، 1996.

5. مصطفى (خالد محمد). إعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي. رسالة ماجستير. (غير منشورة). جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1990.

6. المحاضرات

7. 163- عبد الحميد (سامي). محاضرات نظريات تمثيل لطلبة الدراسات العليا. جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة، 1990.

المصادر الأجنبية

1. 164- Duerr, Edwin . The Length and Depth of Acting.N.Y: Holt, Rineharrt and winst . 1962
2. 165- J. L. Styan. Modern drama in theory and practice. Cambridge University press. 1981.
3. 166- Norman. Marsall. The producer and the play. London: Macdanld. 1962.
4. 167- Toby. Cole and Helen krich chinoy. Directors on Directing.U.S.A: The Bobb Merrill co. Inc. 1979.
5. 168- Willett. John. Brecht on theatre. Hilla wang. N. Y. 1964.

أساليب
أداء الممثل المسرحي

الرضوان
للنشر والتوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4611169 6 962+ - 4616436 6 962+
فاكس: 4616435 6 962+
ص.ب 926141 عمان 11190 الأردن
info@daralredwan.com
www.redwanpublisher.com

